

ETUDES ANGLAISES

GRANDE-BRETAGNE · ETATS-UNIS

TOME 4

1940

U. I. C. C.
SEP 18 1978
LIBRARY.

DIDIER

4 & 6 RUE DE LA SORBONNE PARIS

Réimprimé avec le consentement des propriétaires
par

SWETS & ZEITLINGER B.V.
AMSTERDAM - 1977

ETUDES ANGLAISES

GRANDE-BRETAGNE · ETATS-UNIS

TOME 4

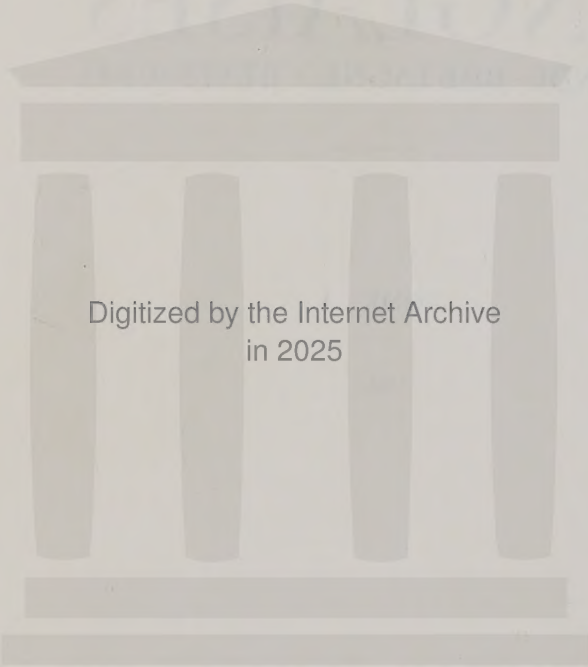
1940

DIDIER

4 & 6 RUE DE LA SORBONNE PARIS

Réimprimé avec le consentement des propriétaires
par

SWETS & ZEITLINGER B.V.
AMSTERDAM - 1977



Digitized by the Internet Archive
in 2025

EMERSON POÈTE

Emerson inaugura en Amérique, au milieu du ^{xix}^e siècle, la poésie philosophique. Avant lui, au ^{xvii}^e et au ^{xviii}^e siècles, les ministres puritains, désireux par zèle pieux d'étendre le prosélytisme religieux au delà de l'enceinte de la chapelle, avaient rimé des thèses théologiques en distiques classiques. Leur matière était sèche, leur scansion mécanique, leur diction rugueuse, leur style plat. Ils restent en dehors du domaine littéraire. Emerson, au contraire, s'inscrit dans la grande tradition de la littérature anglaise. C'est un écrivain éminent, suprême dans la prose imagée, doué comme poète, sinon pour la musique du vers, du moins pour la vigueur de formules amassées ou fulgurantes, pour la richesse de la sensation et de la sensibilité, pour la transposition lumineuse de l'abstrait au concret, pour la vision splendide du monde spirituel.

Ce n'était plus un puritain. Bien qu'il conformât sa vie privée à la morale austère des pasteurs calvinistes, ses ancêtres, il n'avait en aucune façon conservé leur dogme rigide, leur défiance à l'égard de l'homme, leur soumission à un Dieu omnipotent, leur dédain de la nature, de la beauté et de l'art. Dans son attitude vis-à-vis de la nature, de la créature et de l'Esprit, Emerson était un mystique et un romantique, qui se rattachait pour la doctrine au néo-platonisme de Coleridge, pour la conception de l'univers et de l'homme au naturisme spiritualiste de Wordsworth, pour le culte de l'intuition suprationnelle, de l'imagination visionnaire et de l'émotion extasiée à Boehme et à Swedenborg. D'ailleurs, indépendant et individualiste avant tout, il ne s'identifiait avec aucun de ses précesseurs, repensant ses idées, puisant dans son expérience personnelle, sensible et mystique, les tropes dont il revêtait ce que sa pensée finie pouvait saisir de l'infini.

Sa religion n'est plus déterminée par aucune considération théologique ou sociale : elle s'élève des profondeurs de son être, portée par son émerveillement pour la beauté des choses

par son élan vers la perfection morale, par son adoration de l'Essence immatérielle, laquelle domine le cosmos, en informe tous les éléments, en spiritualise toutes les parties et parachève l'ordre universel par une création continue. Cette Essence — la Sur-Ame — est immanente en l'homme comme dans le monde extérieur. Emerson, élu entre les hommes, la perçoit dans sa splendeur et sa toute-puissance aux moments d'extase. Pour le reste, il s'efforce d'écarter du champ de sa conscience le mal, la laideur, l'ignorance, la désharmonie. Obligé, de par la fatalité de la condition mortelle, de se rendre à l'évidence et d'accepter le relatif, il saisit du moins les signes augustes du possible dans l'absolu. Il se raidit contre le destin, sans attendrissement sur lui-même ni sur les autres, faisant face aux imperfections ou aux cruautés de l'ordre terrestre dans l'attente du mieux, qui se prépare, il le sait, dans l'organisation du cosmos, dans les relations de l'homme avec la nature, dans la structure sociale, dans les rapports internationaux. Son optimisme est si confiant qu'il exalte le poète — lequel est aussi le voyant — comme celui qui devance le mouvement ascendant de l'univers et guide la foule vers les sûretés et les béatitudes spirituelles de l'avenir. Il scrute les secrets de la nature pour faire éclater, dans les merveilles qu'il y découvre, la présence de l'Esprit. Le brin d'herbe, l'insecte, le grain de sable renferment dans leur microcosme l'image de l'infini. Le Tout, avec ses implications illimitées, est contenu dans la partie, si infime qu'elle soit; par contre, la partie, si vaste et si complexe qu'elle soit, s'explique par référence à la simplicité transcendante du Tout. L'organisme, distinct en apparence, est solidaire de l'organisation universelle; l'espace restreint est solidaire de l'immensité; le présent est solidaire du temps passé et futur. S'il nous semble que la maladie et la souffrance sont des maux, que l'oppression et le crime restent impunis, que l'injustice règne, mesurons en arrière le progrès de « l'ascendance », regardons en avant les réalisations en devenir, nous trouverons partout des « compensations », qui nous apaiseront. L'univers est un chef-d'œuvre, mû par le dynamisme de la Puissance formatrice, au sein duquel le vulgaire peut se laisser aveugler par ses propres ténèbres, mais où le penseur inspiré s'élève jusqu'aux plans de lumière : poète-prophète, il chante la beauté et annonce le triomphe de la spiritualité.



Si peu accessible que fût Emerson à l'émoi des passions humaines, il n'était pas affligé, comme on l'a dit, d'une froideur irréductible. Nous verrons plus loin que, dans l'ordre des émotions spirituelles, il était capable de ferveur exaltée. Quant aux sentiments terrestres, trop réservé pour leur donner pleine expression, il les laissa passer au second plan. Jeune, cependant, il connut la tendresse et l'idéalisme de l'amour, comme le prouvent les stances *To Ellen*. La mort de sa jeune femme, quelques mois après leur mariage, tarit en lui les sources de cette émotion. Il cherche encore à sympathiser avec la passion du poète persan *Saadi*, sans pouvoir s'élever au-dessus de vagues généralités. Une fois, par exception, il s'approche presque de l'intensité du désir, dans *The Romany Girl*, pour rattacher l'instinct sexuel au dynamisme de la nature. Il n'atteint pas le véritable abandon lyrique. Il se hâte de proclamer que l'amour terrestre doit céder le pas à l'amour céleste.

Réistent les affections de famille et l'amitié. Emerson ne conçut ni n'attira aucune amitié profonde et durable. Même Thoreau, son voisin de Concord, et de son bord en naturisme spiritualiste, le lassa vite parce qu'il ne mordait pas assez arouchement à la métaphysique. Le poème, *Etienne de la Poëce*, confirme cette conception purement intellectuelle de l'amitié. Ses frères le touchaient de plus près. Il eut une réelle et vive affection pour deux d'entre eux qui moururent de bonne heure après avoir atteint l'âge d'homme. *A Dirge* est un souvenir ému de leurs années d'enfance. Il cède la parole à la Nature, pour laquelle ils avaient une admiration commune, puis se réfugie dans la méditation muette : « *The silent organ loudest chants The master's requiem.* » Le thrène reste en deçà des grands poèmes *in memoriam* dont s'honore la littérature anglaise.

Quand il perdit son petit Waldo, à l'âge de cinq ans, son cœur fut déchiré et le regret de voir s'éteindre l'intelligence précoce, qui rehaussait la personnalité charmante de l'enfant, le laissa désarmé. *Threnody* ne traduit qu'imparfaitement cette douleur. Il y traîne des lambeaux de diction artificielle; on y trouve de froides allusions mythologiques; d'inopportunes flatteries verbales s'accordent mal avec la gravité du sentiment.

Peut-être le morceau a-t-il été écrit trop tôt, avant que le poète ait pu laisser reposer son chagrin. La seconde partie, composée plus tard et toute métaphysique, bien qu'on puisse s'étonner de la sérénité presque cruelle qui la pénètre, se déploie d'un mouvement magnifique. Dans le domaine des idées, Emerson retrouvait l'ampleur de son génie.

Le drame social, qui pendant plus de trente ans divisa cruellement l'Amérique, ne manqua pas de troubler Emerson. Il fut constamment du côté du Nord, désireux de voir disparaître la honte de l'esclavage. Mais il s'abstint de participer à l'agitation abolitionniste, déclarant qu'il n'approuvait pas les méthodes désordonnées et bruyantes du parti anti-esclavagiste. Les agitateurs, au surplus, étaient-ils qualifiés pour mener le bon combat? S'étaient-ils purifiés eux-mêmes des tares qui étaient à l'origine de l'aberration des planteurs du Sud? Donnaient-ils l'exemple du renoncement, de la générosité, de la justice? Pour lui, il ne croyait pas que des citoyens respectueux de la loi eussent le droit de précipiter une réforme qui se préparait lentement. Fidèle à sa philosophie mystique, il attendait le « signe », que l'Esprit ferait éclater un jour... Ce signe lui sembla se manifester lorsque le Congrès vota la Loi contre les Esclaves Fugitifs, applicable pour la première fois aux Etats du Nord. Il se décida alors à entrer dans le mouvement. Il exhorta la jeunesse du Nord à affronter le suprême sacrifice. Les poèmes *Freedom* et *Voluntaries*, écrits après 1850, ont une haute tenue morale. Emerson élargit le débat aux splendides généralisations que lui suggère la méditation cosmique. Il dit de la liberté : « *It gives to seas and sunset skies | Their unspent beauty of surprise.* » Il lance un appel vibrant aux jeunes hommes d'âge militaire : « *Counsel not with flesh and blood, | Loiter not for cloak or food, | Rush to do!* »

Telles étaient les émotions qui agitaient ce cœur peu porté à partager les sentiments de l'humanité commune. Cependant, il ne se laisse aller au véritable épanchement lyrique que pour célébrer les splendeurs spirituelles. Il s'abandonne alors sans réserve aux ardeurs romantiques qui couvaient dans le secret de son âme sous la placidité bourgeoise et la rigueur dialectique. Il vibre de passion déchaînée; il rassemble d'éclatantes images; il lance à la face d'un peuple, avide de biens matériels et trop enclin à réserver ses audaces pour les aventures lucra-

tives, des paradoxes pleins de défi. Aux yeux de ceux qui n'explorent la nature que pour assurer les entreprises industrielles, il déploie les immenses possibilités de l'univers, mû par l'Esprit, pour le triomphe des réalités de l'Esprit. Il veut, lui, comme *Mithridate*, essayer même des poisons, confiant en ses forces de salubrité pour neutraliser les breuvages dangereux. « *Give me cantharids to eat... | Hemlock for my sherbet* | *Cull me, | Swing me to the upas boughs, | Vampire-fanned when I carouse!* » Dans un transport d'exaltation métaphysique, il invoque *Bacchus*, dieu de la vigne céleste, qui verse au voyant l'ivresse sacrée, en laquelle se révèle le mystère de l'infini. « *Bring me wine, but wine which never grew | In the belly of the grape, | Wine which music is... | That I, drinking this, | Shall hear far Chaos talk with me!* »

Il sait donner au vers de quatre ou de trois accents une vigueur et une sonorité qu'on aurait crues à peine compatibles avec la brièveté de cette mesure. Héros de la légende, dieux de la mythologie, recréés par son imagination, s'adaptent à l'allégorie philosophique. Il se sert du langage le plus simple, parsemé même de mots populaires, pour exprimer des idées et des sentiments élevés. Il aime la rudesse des termes de la rue, même de la ferme : « *My garden is the cloven rock, | And my manure the snow!* » N'est-ce pas l'homme de la nature, non contaminée par les miasmes des cités, éclairé par les seules lumières de son âme naïve, qui se rapproche le plus du poète? N'est-ce pas aussi s'assurer des effets nouveaux, propres à écarter l'indifférence ou l'apathie, que de heurter les habitudes de la littérature de salon? Il sait d'ailleurs manier avec art et avec force le style poétique noble. Au demeurant, qu'importent les règles? La poésie réside dans la sève intellectuelle, l'élan du sentiment, la richesse des images.

Il n'atteint pas toujours la véritable beauté. Il a souvent quelque chose de sec ou de compassé. Il rappelle les *metaphysical poets* du XVII^e siècle, qui, comme lui, ont mis en vers des idées abstraites et poli de concises formules. Comme eux, il est inégal. Il n'atteint les sommets que sous la poussée de l'inspiration, lorsque la draperie somptueuse de la beauté concrète revêt d'elle-même, pour ainsi dire, ses visions de l'invisible et lorsqu'il est remué jusqu'au fond de son être par la découverte de l'ultime vérité. Trop souvent, il exprime malaisément des concepts arides. Comme la technique, en tant que

telle, lui semble négligeable, il ne sait pas remplir les intervalles entre les grands moments par ce que Coleridge appelait « *neutral poetry* ». Ses vers sont alors inférieurs à la prose des *Essais*, où il n'est pas gêné par le mètre. *Astraea* est un poème plat. Dans *Xenophanes*, une énumération sèche aboutit à une métaphore maladroite. *The Day's Ration*, sous forme de boutade, exprime une hérésie esthétique, qui fait tort à sa culture partout ailleurs distinguée. *Blight* accumule des subtilités exprimées gauchement. *Sursum Corda*, en dépit du titre, est d'un effet déprimant. *Grace* manque de grâce. *Bohemian Hymn* a le mérite d'un style net, mais n'est tissu que d'abstractions. *Ode to W. H. Channing*, dans le style de l'épître, ne vaut que par les six vers où il formule en termes antithétiques la loi qui régit les choses et la loi qui régit l'humanité. *The Rhodora* déploie sa maigre floraison, comme la modeste fleur. D'autres poèmes, d'une forme plus heureuse, sont une transition, en quelque sorte, entre l'intellectualité nue et l'expression imagée. *Each and All* contient quelques descriptions bien venues. Dans *The Problem*, l'éloge de la Nature source de joie esthétique sauve certains passages de la raideur scolastique.

Il traite un peu trop souvent les mêmes sujets : la Fatalité, insupportable au vulgaire, dominée par le philosophe à force de volonté et de largeur de vision; l'Absolu, qui nous attire et nous échappe; la Beauté parfaite, qui ternit à nos yeux l'agrément des choses belles, engagées dans le relatif. Heureusement, il se contredit (comme il en convient), sachant reconstruire dans l'extase la structure merveilleuse du monde spirituel et versant à flot les splendeurs de la nature et de l'art dans des vers pleins, émus et chatoyants.

*
**

Le genre où Emerson réussit le mieux est celui où une pensée s'illustre d'une description, d'une scène animée, d'une personnification renouvelée de la mythologie antique ou biblique, d'une allégorie ou d'un symbole.

Bien qu'on lui ait reproché, non sans raison, de construire médiocrement les longs poèmes, il soutient parfois un effort prolongé avec une véritable maîtrise. *May-Day*, qui se développe sur plus de cinq cents vers, est un vaste tableau des douces du printemps, en opposition aux rigueurs de l'hiver,

parfaitement équilibré, plein de touches délicates ou vigoureuses, et qui s'applique figurativement à l'allégresse du poète aux heures où il sourit à la vie. *Initial, Daemonic and Celestial Love*, tryptique mythologique et métaphysique, élève par degrés la pensée de l'enjouement à l'émoi, de l'égoïsme proche de la terre à l'adoration en vol vers le ciel. La passion est absente et le ton, parfois, guindé. Souvent d'heureuses images s'élaborent. Des aphorismes péremptoires se détachent en lettres d'or gravées dans le marbre.

Les poèmes qui célèbrent le poète et la poésie offrent de grandes beautés. *Merlin*, barde et magicien, participe du caractère divin, descendu en lui sur le souffle de l'Esprit. Le même motif revient dans *Saadi. The Poet*, œuvre posthume inachevée,

laquelle Emerson travailla toute sa vie, contient quelques-uns de ses plus nobles accents. Que le poète se prépare par la « passivité sacrée » à l'éclair soudain de la révélation. L'élection lui impose le renoncement aux plaisirs faciles et aux sensers frivoles. S'il vacille sous le poids, qu'il prenne exemple sur l'aède des temps originels, infatigable rénovateur du monde. « *He planted where the deluge plowed.* » Qu'il ne se laisse pas décourager par les éclipses de la faculté créatrice. La flamme renaîtra dans son âme régénérée, « *And by sparks Promethean warmed* ». Emerson célèbre-t-il l'accord du poète avec la Nature, scintillante de beautés, des images gracieuses se pressent sous sa plume. Traduit-il le mystère du cheminement vers l'infini, il évoque des images grandioses :

*My heart at the heart of things
Needs no longer lapse of time;
Rushing ages moult their wings
Bathing in the day sublime.*

Parmi les poèmes « illustratifs » courts, *Uriel*, qui représente le poète lui-même, atteint la dignité miltonienne. Ange de la révolte intellectuelle, Uriel s'est retiré de la phalange céleste; « enveloppé dans son nuage », il défie ceux qui s'accommodent de la routine. En vers concis, martelés, Emerson le peint, victime du présent et prophète de l'avenir, résigné à son sort, parce qu'il sait que le Verbe vaincra, et qu'après de longues girations dans le sein de la force génératrice, un nouvel univers spirituel sortira des ruines de l'ancien. Les

séraphins voilent leur honte sous leurs ailes repliées. L'effroi qui les pénètre est le signe avant-coureur des grandes rénovations.

Brahma déconcerta les premiers lecteurs par sa densité cryptique. Dans quatre strophes de quatre vers octosyllabiques, de brèves images, contractées et contrastées, s'accumulent, figurant l'Esprit insaisissable, qui se révèle dans toutes les formes et n'est retenu en aucune. Le dieu indien est l'Un dans le Multiple, embrassant dans son être éternel et infini toutes les pensées, toutes les valeurs, tous les actes, si inconciliables qu'ils paraissent à notre pensée bornée :

*Far or forgot to me is near;
Shadow or sunlight is the same;
The vanished gods to me appear;
And one to me is fame or shame.*

L'allégorie du *Sphinx*, qui est la Nature, insondable et inclémente pour qui ne voit que les apparences, bénigne et révélatrice pour qui pénètre les profondeurs, se déploie avec majesté. Le monstre sacré se dresse, au début, impassible dans sa lourdeur massive. Il pose ses énigmes, qui déconcertent les non-initiés, mais que résout le poète dans la candeur de sa foi confiante. La strophe où la forme de pierre se métamorphose en essence impalpable est un triomphe de la poésie spiritualiste imagée :

*She melted into purple cloud,
She silvered in the moon;
She spired into a yellow flame;
She flowered in blossoms red;
She flowed into a foaming wave...*

The World-Soul est un autre beau morceau de lyrisme philosophique. Emerson y associe les choses de la vie quotidienne aux démarches de la vie spirituelle et fait ressortir la sublimité de la condition humaine, sur le ton fervent de la prière. Le thème central où s'accomplit l'union du familier et du surnaturel est encadré de deux strophes descriptives. La note propre au poème est la force dramatique qui met en relief l'infortune de ceux qui se laissent accabler par la

matière. Ils ont en eux la faculté divinatrice et la laissent s'atrophier. « *We cannot learn the cipher | That's writ upon our cell.* » Le Destin accomplit son œuvre parfois aux dépens des faibles, avec une apparence de cruauté aveugle, qu'Emerson constate froidement, exalté par son adoration du rythme qui mène le monde. Il nous invite à chercher refuge dans l'harmonie universelle et dans l'espoir qui luit par delà les preuves. « *Over the winter glaciers | I see the summer glow.* » La constance n'est pas faite d'optimisme béat. Après avoir regardé en face le drame de la vie, il assemble les forces qui vont rebondir la volonté et ouvrent à l'intuition mystique le champ des visions sublimes.

Woodnotes mérite d'être considéré comme le chef-d'œuvre d'Emerson, parce que c'est à la fois le mieux composé de ses poèmes étendus, le plus achevé par l'union intime de la beauté sensible, de l'imagination et de la pensée, le plus frappant par l'éclat des tropes et le prestige du verbe, le plus suggestif par le mystère d'au-delà qui pénètre les grands passages. C'est un hymne choral à la Nature spiritualisée. Il expose en un mouvement puissamment gradué l'idée fondamentale, dont les autres poèmes avaient esquissé les éléments.

Le poète, familier de la forêt aux voix prophétiques, se fait l'interprète de l'Âme du Monde auprès de ses semblables, en un jour sacré où les « runes » et les « rimes » du grand poème lui sont parvenues dans le bruissement articulé d'un pin centenaire, mystérieusement animé de la vie de l'Esprit. Le poème serait incomparable s'il n'était, comme presque toute l'œuvre d'Emerson, marqué de quelques inégalités et gaucheries techniques. Ces défauts mis à part, il s'élève par intervalles à une telle grandeur, et l'ensemble en laisse une impression si forte, qu'il offre un rare exemple d'une des formes suprêmes de l'art des vers : la poésie oraculaire, chantée par un voyant qui est un thaumaturge de l'image et un magicien des mots.

Un magnifique édifice s'érige, tandis que nous passons de la description du paysage boisé à la perception des secrets de la Puissance infinie. Le poète rappelle le souvenir d'une errance méditative sous la voûte de la futaie. « *'Twas one of the charmed days | When the genius of God doth flow.* » L'automne est venu, « *When the pine tosses its cones | To the song of its waterfall tones.* » Le visiteur atteint la rive d'un lac et s'assied sur une racine tordue comme un câble noué. Il reçoit les sub-

tiles influences qui tombent de l'entrelac des branches dans le murmure des aiguilles froissées par la brise.

La beauté du poème réside dans le fait qu'il ne rend pas seulement la splendeur du monde extérieur et intérieur en images chargées de couleur et de spiritualité, mais qu'il construit un symbole où la Nature prête ses formes fastueuses pour traduire en termes sensibles les réalités impalpables. Le poète conjure, par la voix hiératique du géant de la forêt, les forces cosmiques : Beauté, Harmonie, Courant de Vie. Il nous conduit par trois degrés de symbole à la conscience de plus en plus claire des battements du cœur central. A chaque étape, le lecteur se sent entraîné plus avant vers le Saint des Saints.

« *Oh, listen to the undersong, | The ever old, the ever young;
| And, far within those cadent pauses, | The chorus of the ancient Causes.* »

La beauté plastique des choses, par la caresse dont elle enveloppe les sens, prédispose l'être humain à l'adoration.

« *Soundeth the prophetic wind, | The shadows shake on the rock behind, | And the countless leaves of the pine are strings, | Tuned to the lay the wood-god sings.* » La nuit tombe et le « pèlerinage » des étoiles se déroule vers la Force qui les meut. Enivré de splendeurs, l'homme est saisi par le tourbillon, et, dans l'illumination d'un rêve émerveillé, se rapproche de Dieu.

Ce n'est pas à tous les hommes qu'il est donné de se dégager, dans l'éclair de l'extase, de la servitude de la matière. L'homme des villes, trop souvent épaissi par la pratique d'occupations sordides, doit venir se régénérer au sein de la sylvie.

« *Come lift thine eyes to lofty rhymes | Of things with things, of times with times, | Primal chime of sun and shade.* » Le poète, qui a conservé en lui la pureté originelle, n'a qu'à suivre la pente de la Nature. Il entre dans le rythme universel et perçoit les suprêmes harmonies.

Il approche du redoutable secret. La Beauté et l'Harmonie sont le prélude qui conduit l'initié au sein des choses, où circule sans fin et s'élève en ondes ascensionnelles le Courant de Vie. La succession du jour et de la nuit, de la croissance et de la dissolution; le contraste de la santé et de la maladie, du bien et du mal; le flux incessant de la cause à l'effet, et le retour à la cause, qui semblent n'offrir que confusion à l'œil distrait, contiennent pour qui sait voir la loi de l'ordre. Que l'homme, préparé par les oracles de la Nature, rentre en lui-

même et lise inscrite en son être la grande leçon. « *God hid the whole world in thy heart.* » Le sage contemple les commencements et les fins, suppute les conséquences lointaines, déchiffre les « runes » de l'univers, et, à la lumière de l'idéalisme mystique, discerne la « tendance ». Il sait que Dieu meut le monde, à travers des millions d'années, vers un état toujours plus achevé. L'Esprit Générateur pétrit la matière en de nouvelles formes et accorde l'intelligence à des rythmes plus clairs. « *Ever fresh the broad creation, | A divine improvisation.* » Les mutations de l'être, les fluctuations de la pensée, la danse des apparences sont le symbole de la Puissance Créatrice, présente partout, visible nulle part, sentie par la conscience dans son activité infinie. Dans la conclusion du poème, l'ubiquité de Dieu s'exprime en une période grandiose, qui rappelle et dépasse le poème *Brahma*. « *Thou metest Him by centuries, | And lo! He passes like the breeze... | Thou askest in fountains and res, | He is the essence that enquires. He is the axis of the star; | He is the sparkle of the spar... | And His mind is the sky, | Than all it holds more deep, more high.* » Ainsi s'achève l'hymne et se clôt le symbole, riche de beauté, de pensée et d'émotion. Les passions de l'être de chair n'ont pas de place dans cette contemplation d'un ordre supérieur à la mortalité. Emerson s'attaque au problème le plus haut que se soient osé les hommes, et unit la réflexion métaphysique, l'image concrète et l'émoi spirituel en une vision d'impressionnante beauté.



Emerson est poète, non seulement par la conception des sujets, mais par la qualité des éléments dont il étoffe ses développements. Son sens des beautés de la nature et l'aisance avec laquelle il s'élève de la perception esthétique à la vision spirituelle se montrent sous mille formes. Il sait voir les jolis détails : la grâce de l'oiseau, la mutinerie folâtre de l'abeille, le port d'un arbuste, la note vive d'une tulipe. Il dit du coquillage nacré : « *The bubbles of the latest wave | Fresh pearl to enamel gave.* » Lui qui n'a pas toujours le sens de la musique du vers, il manie l'allitération avec une délicatesse acquise : « *And billows on the long beach break.* »

Il renouvelle la mythologie, non seulement en créant ses

propres figures symboliques, mais en prêtant aux anciennes divinités des grâces ou des terreurs issues de son imagination :

*Thunder-clouds are Jove's festoons,
Drooping oft in wreaths of dread,
Lighting-knotted round his head.*

Il remonte aux émois des premiers humains, tremblant devant le mystère des cieux, pour appeler ses contemporains, endurcis dans le matérialisme commercial, à une renaissance religieuse :

*Still, still the secret presses;
The nearing clouds draw down...
Within, without the idle earth,
Stars weave their eternal rings.*

Sa faiblesse découle de sa sincérité. Quand l'inspiration faiblit, il ne sait pas polir des vers faciles. Il écrit des pages de poésie terne, qui exposent d'un ton sec, plein d'aspérités, une matière abstraite. Cependant, même dans les compositions où l'abstraction domine, un vers, un distique, un paragraphe, çà et là, s'animent de vie. On pourrait faire un florilège de belles images, de maximes mémorables, de traits brillants, cueillis même dans les morceaux les moins engageants. Le génie d'Emerson poète était intermittent. Il dépendait de qualités, qui, en raison de leur caractère exceptionnel, ne peuvent se tenir longtemps en état de tension. L'une de ces qualités, nous l'avons montré, était la vision spirituelle. Une autre, qu'on n'a pas toujours remarquée, était l'allégresse, qui le soulevait et le transformait en présence de l'au-delà.

L'exaltation intellectuelle, née d'une véritable passion pour la vérité transcendante, il l'appelait, comme les romantiques, « l'enthousiasme ». « L'enthousiasme, écrit-il dans son Journal, éclate chez le sage lorsque celui-ci prend conscience de la divine Présence. » Ce sentiment, généralement accompagné d'une poussée d'inspiration, s'exprime, même lorsqu'il écrit pour lui seul, en termes poétiques. Nous lisons dans le Journal : « Quand ma barque met le cap vers la Loi des Loïs, je glisse sereinement par-dessus les abîmes de Dieu dans la mer infinie. »

L'enthousiasme est la source d'une partie importante, et la

lus belle, de sa poésie. Comme Saadi, il se sent d'une essence supérieure, « né et nourri dans le miracle ». Comme Merlin, il est l'élu, appelé à accomplir parmi les hommes l'œuvre de la nature et de Dieu, « *To mount to Paradise | By the stairway of surprise* ». Il entend, tandis que son cœur s'emplit de félicité, « *The gods talk in the breath of the woods | And fill the long reach of the old sea-shore | With dialogue divine* ». Le monde est transfiguré; des rayons d'en haut versent sur la terre l'éclat des régions empourprées : « *I snuff the breath of my morning afar, | I see the pale lustres condense to a star.* » Il admire la beauté de la nature, dans l'attitude de la prière : « *Over me soared the eternal sky | Full of light and deity.* »

Porté par l'enthousiasme, il surmonte les appréhensions de l'humaine faiblesse; il fait face au Destin et affronte la menace de la mort. Il a conscience de vivre entre deux éternités, baigné d'harmonies, « *As the two twilights of day | Fold us music-drunken in* ». Des jaillissements de joie éclatent dans ses poèmes : « *There's a melody born of melody | Which melts the world into a sea.* » Saadi (qui est lui-même) siège dans le soleil et voit de là le monde inondé de la lumière du Tout-Puisant : « *And though He speak in midnight dark ! — In heaven no star, on earth no spark — Yet, before the listener's eye, | He vivifies the world in ecstasy.* »

La plus frappante de ces explosions d'allégresse est celle qui fait du poème *Bacchus* un hymne dyonisiaque à l'Esprit :

*Give me of the true,
Whose ample leaves and tendrils curled,
Among the silver hills of heaven,
Drew everlasting dew...
That I intoxicated
And by the draught assimilated
May float in pleasures through all nature!*

Même après la mort de Waldo, qui lui fut si cruelle, Emerson retrouve la maîtrise de ses sentiments dans la contemplation de la puissance de Dieu, actif au sein du Tout. « *Silent rushes the swift Lord ! Through ruined systems still restored... | House and tenant go to the ground ! Lost in God, in Godhead stand.* »

Quand l'âge atténue en lui cette ferveur, l'élan qui la por-

propres figures symboliques, mais en prêtant aux anciennes divinités des grâces ou des terreurs issues de son imagination :

*Thunder-clouds are Jove's festoons,
Drooping oft in wreaths of dread,
Lighting-knotted round his head.*

Il remonte aux émois des premiers humains, tremblant devant le mystère des cieux, pour appeler ses contemporains, endurcis dans le matérialisme commercial, à une renaissance religieuse :

*Still, still the secret presses;
The nearing clouds draw down...
Within, without the idle earth,
Stars weave their eternal rings.*

Sa faiblesse découle de sa sincérité. Quand l'inspiration faiblit, il ne sait pas polir des vers faciles. Il écrit des pages de poésie terne, qui exposent d'un ton sec, plein d'aspérités, une matière abstraite. Cependant, même dans les compositions où l'abstraction domine, un vers, un distique, un paragraphe, çà et là, s'animent de vie. On pourrait faire un florilège de belles images, de maximes mémorables, de traits brillants, cueillis même dans les morceaux les moins engageants. Le génie d'Emerson poète était intermittent. Il dépendait de qualités, qui, en raison de leur caractère exceptionnel, ne peuvent se tenir longtemps en état de tension. L'une de ces qualités, nous l'avons montré, était la vision spirituelle. Une autre, qu'on n'a pas toujours remarquée, était l'allégresse, qui le soulevait et le transformait en présence de l'au-delà.

L'exaltation intellectuelle, née d'une véritable passion pour la vérité transcendante, il l'appelait, comme les romantiques, « l'enthousiasme ». « L'enthousiasme, écrit-il dans son Journal, éclate chez le sage lorsque celui-ci prend conscience de la divine Présence. » Ce sentiment, généralement accompagné d'une poussée d'inspiration, s'exprime, même lorsqu'il écrit pour lui seul, en termes poétiques. Nous lisons dans le Journal : « Quand ma barque met le cap vers la Loi des Loïs, je glisse sereinement par-dessus les abîmes de Dieu dans la mer infinie. »

L'enthousiasme est la source d'une partie importante, et la

plus belle, de sa poésie. Comme Saadi, il se sent d'une essence supérieure, « né et nourri dans le miracle ». Comme Merlin, il est l'élu, appelé à accomplir parmi les hommes l'œuvre de la nature et de Dieu, « *To mount to Paradise | By the stairway of surprise* ». Il entend, tandis que son cœur s'emplit de félicité, « *The gods talk in the breath of the woods | And fill the long reach of the old sea-shore With dialogue divine* ». Le monde est transfiguré; des rayons d'en haut versent sur la terre l'éclat des régions empourprées : « *I snuff the breath of my morning afar, | I see the pale lustres condense to a star.* » Il admire la beauté de la nature, dans l'attitude de la prière : « *Over me soared the eternal sky | Full of light and deity.* »

Porté par l'enthousiasme, il surmonte les appréhensions de l'humaine faiblesse; il fait face au Destin et affronte la menace de la mort. Il a conscience de vivre entre deux éternités, baigné d'harmonies, « *As the two twilights of day | Fold in music-drunken in* ». Des jaillissements de joie éclatent dans ses poèmes : « *There's a melody born of melody | Which melts the world into a sea.* » Saadi (qui est lui-même) siège dans le soleil et voit de là le monde inondé de la lumière du Tout-Puissant : « *And though He speak in midnight dark ' — In heaven no star, on earth no spark — ' Yet, before the listener's eye, | He vivifies the world in ecstasy.* »

La plus frappante de ces explosions d'allégresse est celle qui fait du poème *Bacchus* un hymne dyonisiaque à l'Esprit :

*Give me of the true,
Whose ample leaves and tendrils curled,
Among the silver hills of heaven,
Drew everlasting dew...
That I intoxicated
And by the draught assimilated
May float in pleasures through all nature!*

Même après la mort de Waldo, qui lui fut si cruelle, Emerson retrouve la maîtrise de ses sentiments dans la contemplation de la puissance de Dieu, actif au sein du Tout. « *Silent rushes the swift Lord | Through ruined systems still restored... | House and tenant go to the ground ' Lost in God, in Godhead and* »

Quand l'âge atténue en lui cette ferveur, l'élan qui la por-

tait s'apaise en douce résignation, riche encore d'émoi lyrique. Il s'écrie :

*Teach me your mood, o patient stars!
Who climb each night the ancient sky,
Leaving on space no shade, no scars,
No trace of age, no fear to die.*

Son attitude, à l'approche de la fin, fut celle d'une souriante sérénité. Le poème *Terminus* contient quelques-unes de ses plus belles images. La grâce esthétique et la grâce divine s'y allient en une harmonie baignée de suavité :

*As the bird trims her to the gale,
I trim myself to the storm of time;
I man the rudder, reef the sail,
Obey the voice at eve, obeyed at prime...
The port, well worth the cruise, is near
And every wave is charmed.*

Emerson ne peut être accusé, comme il l'a été par certains, de constante raideur et d'insensibilité. Lui que sa timidité tenait à l'écart des réunions et que la concentration sur soi privait d'amis, il connut, dans la solitude, en la présence évoquée de l'humanité attentive, de grands sursauts du cœur. Cette capacité d'émotion, jointe à la puissance d'imagination et à la vigueur intellectuelle, explique le ton élevé, l'accent vibrant et la couleur, souvent vive et délicate, de ses meilleurs poèmes philosophiques. Aucun poète en Amérique et peu en Angleterre, dans le genre gnomique, ne l'égale lorsqu'il exprime la divinité de la nature, la spiritualité de l'homme, la quête de la suprême vérité, l'éminente dignité de la moindre créature, l'unité du Cosmos. Peu de poètes se sont appesantis comme lui sur le mystère de l'infiniment petit et de l'infiniment grand. Sa faculté de vision a fourni ample aliment à son imagination. Bien qu'il n'ait atteint que rarement la douceur musicale, la qualité lyrique de mainte strophe, de maint poème court est indéniable. Chez lui, sauf lorsque quelque nuage qu'il passe assombrit son front, la poésie et la ferveur se sont rencontrées en un courant puissant de gravité profonde, d'élévation spirituelle et de beauté.

Charles CESTRE.

ROMANTISME ET PURITANISME CHEZ HAWTHORNE

A PROPOS DE LA « LETTRE POURPRE »

Le thème choisi par Hawthorne appartient depuis toujours à la littérature : c'est celui de l'amour adultère. Hester Prynne, victime d'un lugubre mariage, conçoit un enfant illégitime. La voilà, persécutée par son mari et abandonnée par celui qu'elle aime ! Or, on ne nous livrera sur ce mariage que des considérations générales, d'un caractère abstrait. Nous ne saurons rien de ces illusions de bonheur dont l'imprévu, la force d'attraction sont tels qu'ils arrachent un instant Hester à un monde où elle est enracinée, et Hawthorne prendra bien soin de nous cacher la psychologie amoureuse du pasteur séduisant auquel a succombé son héroïne. Les tentations, les complaisances, les ravissements de la passion naissante, les satisfactions de la possession sont également absents de ce roman où n'existe aucun duo d'amour, car la *Lettre Pourpre* est un roman d'expiation. C'est ce que signifie le titre choisi par l'homme de métier scrupuleux qu'est Hawthorne, et il nous en avertit. Voyez-le, tel qu'il s'est peint dans sa préface :

Fatigué d'un commerce trop long à son gré avec les célèbres fouriéristes de Brook Farm, lui, que la nature, le ciel et la terre ne tentent guère (*S. L.*, p. 30, 31), se confie avec joie dans le second étage d'un Entrepôt de Douanes dont il est devenu le Surveillant. Car cet amateur de passé, de poussière et de toiles d'araignées, flaire une aubaine. Il découvre parmi les documents abandonnés un paquet mystérieux et parmi ses trésors, un chiffon de tissu rouge, usé, que les mites n'ont pas épargné et qui se trouve être une lettre A.

Elle l'intéresse étrangement. Il parvient à peine à en détacher les yeux. « Sûrement, elle cache un sens profond combien digne d'être interprété et qui, semble-t-il, émane du symbole mystérieux, entrant en communication subtile avec la sensibilité de l'écrivain et échappant à l'analyse, » (S. L., p. 38). La séduction est si forte que Hawthorne, perplexe et ému, la pose sur sa poitrine. « Il me semblait (continue-t-il), — souriez si vous voulez mais ne doutez pas de ma sincérité, — il me semblait que j'éprouvais une sensation sinon d'ordre physique, du moins presque physique, une chaleur brûlante comme si la lettre n'était pas en tissu rouge mais en fer porté au rouge. » (S. L., p. 38). Petite anecdote d'autant plus suggestive que nous la replacerons dans la ligne générale de l'œuvre ! Hawthorne mis en transe par le spectacle d'un chiffon rouge invente un personnage féminin. Mais sa sensibilité est débile. La sensualité l'épouvante. Il ne peut tracer de l'évolution de cette femme qu'une courbe incomplète. Il répugne tant à l'érotisme qu'il ne lance son roman qu'une fois l'acte de chair commis et réussit à écrire chastement l'histoire d'une femme dont toute la vie ne fut qu'amour. Jusqu'à la maternité l'effraie : « S'il y avait eu dans cette foule puritaine un papiste, remarque-t-il dans un aparté significatif, il aurait pu voir dans cette belle femme, si pittoresque dans sa contenance et son appareil, avec son enfant dans les bras, quelque chose qui rappelait l'image de la Maternité Divine que tant de peintres illustres ont rivalisé à rendre : quelque chose qui leur aurait rappelé, *mais en vérité par contraste seulement, cette image sacrée de l'immaculée conception*, dont l'Enfant devait racheter le monde. Ici, une nuance profonde de péché contaminait ce qu'il y a de plus sacré dans la vie humaine : le monde semblait plus noir à cause de cette femme, plus perdu à cause de l'enfant qu'elle avait conçu. » (S. L., p. 64). Qu'arrive-t-il à cet écrivain puritain ? Les traits qui le retiennent dans la psychologie de son personnage ne sont ni ceux de l'amante ni ceux de la mère mais bien ceux de la pécheresse à qui certaines formes de l'amour et les devoirs de la maternité pouvaient apporter le rachat de ses fautes, devant la société et devant elle-même. D'où l'insistance de Hawthorne sur la signification sociale de la lettre pourpre, d'une part ; sur l'influence rédemptrice qu'elle exerce chez Hester, de l'autre.

Ce double phénomène et l'évolution qu'il subit constitue le véritable thème de ce romancier que l'allégorie enchante. En effet, le signe fantastique brodé sur la poitrine d'Hester « possède la vertu d'un charme, l'isolant de ses relations habituelles avec l'humanité et l'enfermant dans une sphère particulière » (*S. L.*, p. 61). Mais à mesure que le temps passe sur la petite colonie, la vertu du symbole se modifie. La lettre pourpre, incarnation originelle de la vindicte publique, perd son sens primitif que lui conservent seuls les personnages de rang à qui incombe le souci de sauvegarder la morale publique, tandis que dans la vie privée, plus d'un individu touché par les bonnes œuvres et la repentance d'Hester, accordera au signe d'infamie des vertus mystérieuses très voisines de celles des insignes monastiques (*S. L.*, p. 178). Et d'autre part, l'effet de la lettre pourpre — ou plus exactement celui de l'isolement qu'elle symbolise — s'exerce sur Hester elle-même « d'une manière puissante et singulière » (*S. L.*, p. 179). Elle, dont la nature riche et audacieuse ne pouvait s'accommoder que mal des contraintes extérieures, trouve dans la solitude qu'on lui impose l'occasion de déployer ses forces. « Elle vivait à une époque où le cerveau humain, récemment émancipé, se développait plus activement, plus largement que depuis des siècles. Le soldat avait renversé le roi et les nobles. D'autres, plus audacieux encore, avaient renversé (pour reconstruire autre chose, non en réalité mais en théorie — domaine où ils étaient chez eux —) tout l'ancien système des préjugés. Hester se nourrit de leur souffle. »

Conclusion assez effrayante pour ce timoré de Hawthorne. Il réfléchit sur la condition de la femme. La spéculation intellectuelle tient la femme tranquille, mais la rend triste, déclare-t-il (*S. L.*, p. 182) et le voilà, éprouvant pour l'héroïne née de lui la méfiance réservée qu'il révèle devant la très vivante Margaret Fuller; il se retranche, avec une joie mal dissimulée, derrière le jugement des comparses, et constate avec soulagement que « ceux qui pensent le plus audacieusement, se conforment le plus souvent avec la quiétude la plus parfaite aux règles extérieures de la société » (*S. L.*, p. 181). Les ancêtres d'Hester, s'ils s'étaient rendu compte de la liberté de ses idées, l'auraient condamnée plus sévèrement pour ce nouveau crime que pour l'ancien. Dans le cottage solitaire, au bord de la mer, passaient des pensées qui n'auraient osé

pénétrer aucune autre demeure de Nouvelle Angleterre (S. L., p. 181). Mais, l'auteur y insiste, cet affranchissement de l'esprit dont Hawthorne mesure à la fois la grandeur et l'insuffisance, ne suffira pas à racheter l'héroïne devant elle-même. « La lettre pourpre ne fait pas son office » (p. 183), de telle sorte qu'à mesure que l'opinion publique s'adoucit, le sentiment de culpabilité suit une courbe inverse et s'accroît chez l'héroïne. Et l'on touche ainsi à l'un des problèmes fondamentaux de la lettre pourpre : à savoir, la fidélité plus ou moins parfaite d'Hester Prynne et de Hawthorne à l'idéal puritain. Or, peu d'écrivains ont exigé de leurs commentateurs plus de subtilité et de souplesse que Hawthorne. Sur ce personnage assez simpliste mais indéfinissable, n'existe aucun texte dont certaines phrases isolées ne pourraient pas paraître contradictoires. Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de résumer sa psychologie ou son art. Russell Blankenship (1), par ailleurs si averti, ne réussira qu'à fausser l'impression des critiques qu'il résume. Un seul fait est clair : peu d'écrivains ont donné lieu à des interprétations si divergentes.

Carl van Doren estime que l'on trouve chez l'auteur de la *Lettre Pourpre* la source d'information primordiale concernant la période romantique (2). Hawthorne, déclare au contraire John Macy, était aussi loin qu'Edgar Poe de toute tradition avant ou après lui. Et tandis que Mr. and Mrs. Beard le rangent délibérément parmi les esprits démocratiques du temps, Parrington (3) lui refuse la loi en la perfectibilité humaine et ne le classe qu'avec d'extrêmes précautions parmi les idéalistes romantiques. Or, si l'on veut bien rapporter ces diverses considérations au cas particulier qui nous occupe, le

(1) Cf. *American Literature*, Routledge.

(2) Carl van Doren, *The American Novel*, New-York, McMillan, 1933, p. 83 : « Hawthorne est toujours du côté de la société et du soleil contre l'orgueil et la mélancolie... malgré qu'il ait employé les secrets qu'il trouvait dans ses recherches, Hawthorne était peu puritain. Ses sympathies dans les nouvelles historiques sont toujours du côté des radicaux et contre la domination des sectes plus rigides ; dans ses nouvelles sur des thèmes contemporains, il démolit toujours les austérités qu'avait transmises la tradition des Pères Pèlerins. »

(3) Parrington, *Main Currents in American Thought*, vol. 2, New-York, Harcourt, Brace, 1927 :

« Hawthorne n'est romantique que dans un sens très spécial et très limité... Il ne se préoccupe jamais d'amour ou d'aventures romanesques ; ...on voit combien il se mêle peu aux autres romantiques par le détachement qu'il témoigne à l'égard de Salem, sa propre ville natale... p. 444. Il était trop réaliste pour s'attaquer à changer les croyances... p. 442. »

problème à résoudre est celui-ci : jusqu'à quel point le personnage d'Hester peut-il s'insérer dans la grande famille des héros romantiques, et, d'autre part, quel est le jugement moral que passe Hawthorne sur son héroïne ?

A première vue, et malgré l'écriture mesurée de Hawthorne, Hester Prynne pourrait passer pour la tragique prophétesse de l'instinct. Son tempérament exceptionnel tranche sur l'humanité médiocre qui l'entoure, et l'histoire de son infortune semblerait préluder, plus de cinquante ans avant l'heure, à la lutte que mèneront au ^{xx}e siècle contre l'étroitesse puritaine les personnages des romans naturalistes et réalistes. Pourtant cette rebelle romanesque ignore l'intangible *Wanderlust*, la poésie vague et précieuse, l'évasion loin du social, qui marquent le type du vagabond, le *hobo* d'aujourd'hui (1) : elle possède comme une seconde nature le sens du péché et du devoir. Elle refuse l'appel des sentiers qui s'ouvrent à elle dans la forêt vierge voisine et leur préfère la petite ville qui la condamne et où le sentiment de son ignominie l'enracine.

Rien de plus curieux que son examen de conscience, car il fixe une fois pour toutes les responsabilités des protagonistes dont le geste décisif est *antérieur* à l'adultère. Hawthorne ne nous laisse pas de doute sur ce point : les amours illégitimes d'Hester et de Dimmesdale constituent la conséquence d'un mariage contre nature. Hester, jeune et ignorante, épouse un vieillard. Qu'elle ait cédé à la pression moite des mains conjugales, qu'elle ait enduré le regard de Chillingworth, toléré le contact de ses lèvres, voilà bien son plus grand crime (*S. L.*, p. 194). La culpabilité du mari est plus grande encore. Il joue le rôle du séducteur et ne peut invoquer pour excuse ni l'ignorance ni les emportements de la passion. Il en fera lui-même l'aveu : ce foyer où il attirait une toute jeune femme ne pouvait se réchauffer qu'à la chaleur qu'elle y apporterait malgré elle. La jeunesse d'Hester se trouvait entachée *par des rapports faux et contre nature* (*S. L.*, p. 84).

Ce genre d'intrigues fascina le romantisme qui en tira des conséquences avec toute sa ferveur pour la liberté des instincts. Mais à l'heure où le bon Emerson déclare que le bien et le mal ne sont que des étiquettes et que le bien consiste à suivre sa propre pente, Hawthorne adopte un point de vue

(1) Cf., par exemple, les héros de *Of Mice and Men* de John Steinbeck.

contraire : « Que l'homme tremble de gagner le cœur d'une femme, soupire-t-il — il est vrai —, s'il ne gagne en même temps sa passion ! » (p. 194). Mais il prend néanmoins position pour la morale puritaine et conclut que l'adultère, pour explicable qu'il soit, est pourtant inexcusable. Hester, Chillingworth et Dimmesdale évolueront de telle sorte qu'ils rendront manifestes le caractère irrémédiable de la souillure et les nécessités de la macération. Hawthorne, se détournant des possibilités révolutionnaires de son sujet, se fera l'interprète des paradoxes d'une génération puritaine encore pénétrée des dogmes intraitables de la Grâce et qui, laïcisée malgré elle, sous l'influence des conditions de vie neuves, se prit à encourager les mêmes bonnes œuvres dont le calvinisme nie l'efficacité. Ici Hawthorne, si porté qu'il soit à partager les inclinations puritaines, ne manque pas d'être profondément heurté par le caractère inhumain du fatalisme calviniste. Bénéficiant de l'héritage libéral de l'unitarisme et des découvertes du transcendentalisme romantique, il est touché par la croyance optimiste à la perfectibilité humaine. La qualité qui vaut à Hester toute sa sympathie sera précisément la gratuité du repentir qui, quelles que puissent être sa sincérité, sa constance, est condamné à rester stérile. C'est ce que résume le mot admirable de Chillingworth, ému devant la qualité « désespérée et quasi sublime » de sa jeune femme : « Tu portes en toi de grandes choses. Peut-être n'y aurait-il jamais eu de mal si la chance t'avait fait rencontrer assez tôt quelqu'un d'autre que moi. *J'ai pitié de toi, de tout le bien gaspillé en ta nature.* » (p. 191). Mais il n'est pas moins évident que le puritanisme n'ait raison des velléités romantiques de Hawthorne. Si profond que soit le repentir d'Hester, si nombreuses et si précieuses que soient les œuvres qu'elle accomplit, le rachat de sa faute lui est refusé ; ni le repentir de Dimmesdale ni l'émancipation intellectuelle du médecin Chillingworth ne pourront servir à racheter leur nouveau péché originel, et l'on assiste, dès le départ, à l'étouffement du geste romanesque par le code puritain : la faute eût-elle été commise au nom d'un principe ou d'un but délibérément choisi, suggère Hawthorne, elle eût été moins grave que l'adultère complice de l'égarement des sens et des inclinations naturelles (p. 221).

« Que l'austère et triste vérité soit dite : la faille que creuse

le péché dans l'âme humaine ne peut être réparée ici-bas. » (p. 222). « Une mauvaise action revêt le caractère de la fatalité. » (p. 232). Voici bien la petite phrase révélatrice qui décidera chez l'auteur de l'évolution de son personnage : Hester victime d'un égarement passager se pénétrera de plus en plus profondément des modèles puritains. Cette lettre pourpre, elle n'y verra d'abord que l'insigne la désignant à la vindicte publique, l'opprobre que lui confèrent les magistrats, les juges et ceux que leur dignité fait porteurs de la tradition et du dogme, et que pardonnera plus tard le bas peuple des colons industriels auxquels l'accomplissement des tâches concrètes en impose davantage qu'aux dirigeants de cette petite oligarchie. Mais la lettre acquerra bientôt pour Hester une signification plus personnelle : elle deviendra le symbole de la conscience qui affirme ses droits et ses devoirs de telle sorte que l'héroïne, d'abord hostile à la société qui l'entoure, s'y enfermera bientôt de plein gré et ira jusqu'à dépasser les rigueurs qu'on lui impose. En effet, il sera à plusieurs reprises question de supprimer la marque d'infamie. Une première fois, lorsque Hester a gagné par ses bonnes œuvres et son repentir sincère la sympathie du conseil des magistrats qui préside à la communauté. A cette occasion, cette même Hester qui, sortant de prison pour être exposée au pilori, esquissait jadis un geste qui devait dissimuler aux yeux du public l'horrible lettre pourpre, prononce elle-même ces mots significatifs : « La lettre est trop profondément marquée. Vous ne pourriez pas me l'enlever. » (p. 77). Et encore : « Il n'est pas du pouvoir des magistrats de me délivrer de cet insigne. Si j'étais digne d'en être débarrassée, il tomberait de lui-même ou se transfigurerait en quelque chose d'une signification différente. » (p. 187). Une seconde fois, dans la forêt lorsque Hester, rencontrant son amant, rejette elle-même la lettre pourpre, épisode que Hawthorne intitule *Un rayon de soleil* (chap. XVII) et où il prête à son héroïne, dans le cadre de la liberté d'une nature encore vierge, tout l'élan d'une jeune femme passionnée, plaidant contre le dogme puritain, les traditions et les préjugés, en faveur d'une vie nouvelle. « Qu'as-tu à faire avec ces hommes de fer et leur opinion ? » dira Hester à Dimmesdale, son amant... « Ils ont trop longtemps asservi la meilleure part de toi-même... Tu étouffes sous le poids de sept années de misère. Mais tu peux les laisser derrière

toi! Elles ne te gêneront pas dans les sentiers de la forêt; elles ne pèseront pas sur le bateau, si tu préfères partir. Quitte ces épaves et ces ruines! Ne t'en occupe plus. Recommence tout. Aurais-tu épuisé tes possibilités dans un seul échec? Ce n'est pas vrai. L'avenir est encore plein d'épreuves et de succès. Il y a le bonheur! Il y a du bien à faire... »

C'est à ce moment d'exaltation passagère qu'Hester, brisant avec le passé, rejette au loin le stigmate qui s'allume comme un bijou perdu dans le gazon. « Oh! soulagement exquis! Elle n'avait pas connu le poids de son fardeau avant de connaître la libération. D'un geste instinctif, elle rejeta le bonnet austère et la chevelure lui retomba sur les épaules, sombre et riche... Sa féminité, sa jeunesse, et toute sa beauté abondante, lui revenaient du fond d'un passé que les hommes avaient dit irrévocable. » (*S. L.*, p. 223, 224). Tout l'épisode foisonne de la moisson d'expériences récoltées par Hawthorne chez les transcendentalistes : il respire l'espoir, la confiance en soi, la ferveur romantique. Mais il n'en faut pas déformer la signification. Hawthorne fait assister au rendez-vous des amants, leur petite fille Pearl, personnage dont le rôle allégorique (et assez mal venu) est clair. « La providence avait mis en la personne de cette petite fille tout ce qui était donné à Hester de beauté à chérir et à développer. » (*S. L.*, p. 181). Elle était l'incarnation même du péché et des possibilités de le racheter. Or, cette petite fille refusera de connaître sa mère avant qu'Hester n'ait emprisonné à nouveau ses tresses sous son petit bonnet, avant qu'elle n'ait placé sur son cœur l'inévitable lettre pourpre, de telle sorte que le sursaut d'héroïsme romantique d'Hester se trouve tout de suite contrecarré non seulement par les principes abstraits du puritanisme mais encore par une réalité concrète : l'existence de son enfant. Si l'on veut bien suivre les dernières étapes du roman, l'on constatera qu'après cette crise momentanée, Hester ne cessera de se conformer d'une manière de plus en plus stricte à l'idéal puritain. Le livre s'achève par sa profession de foi. « Elle assurait à ceux qui venaient lui demander conseil qu'une période plus heureuse s'ouvrirait lorsque le monde serait prêt à l'accepter. Une nouvelle vérité serait révélée afin d'établir les rapports de l'homme et de la femme sur des bases de bonheur plus solides. Jadis Hester avait imaginé d'une manière assez vaine qu'elle aurait pu être elle-même la prophétesse de

cet âge, mais elle avait compris depuis longtemps qu'il est impossible qu'un message de vérité divine et mystérieuse incombe à une femme entachée par le péché, courbée de honte ou même simplement flétrie par le chagrin de toute une vie. L'ange et l'apôtre de la révélation à venir devait être une femme, sans doute, mais une femme pure, éthérée et belle. (S. L., p. 287). Aussi le roman s'achève-t-il sur une triomphante méfiance de la rédemption, sur la lugubre apothéose du calvinisme. « Une épigraphe et une brève description, dit Hawthorne, pourraient conclure notre légende; elle est sombre et relevée seulement par une tache toujours brûlante et plus tragique encore que l'ombre : Gueules de pourpre sur champ noir. »

Or, si nous voulons bien y prendre garde, nous retrouvons, appliqué à l'individu, le problème qui a préoccupé Hawthorne devant la communauté : il s'agissait là de sanction collective; il s'agit ici des sanctions que l'individu s'applique à lui-même. Passons de Hester aux deux autres protagonistes, le vieux médecin qu'est Chillingworth, mari d'Hester, et le jeune et brillant pasteur Dimmesdale, son amant; et nous découvrirons bien vite que nous avons affaire ici à de nouvelles variantes sur ce leit-motiv unique. Chez chacun des protagonistes c'est le mécanisme de l'expiation qu'on étudie. Tous illustrent à leur manière et selon leur psychologie la loi du repentir. Hester, c'en est la grandeur manifeste, touchante parce qu'Hester est femme et d'une extraordinaire beauté, convaincante parce que comme l'enfant prodigue elle a succombé au péché. Deux personnages la complètent : son complice chez qui le repentir ne se consommera que trop tard et Chillingworth, l'ennemi du couple, le plus coupable et le plus antipathique de tous, à qui le repentir est impossible.

Examinons de près la physionomie du jeune pasteur. Lui qui suppliera une simple femme de « penser et de décider pour lui » (p. 215), ferait figure de faible parmi les célèbres devins de Nouvelle Angleterre. S'il leur ressemble, à ces théologiens possédés de Dieu et si véhéments ennemis du Diable, aux célèbres inquisiteurs qui tels Cotton Mather trempèrent dans les plus horribles procès de sorcellerie de l'époque, c'est par le caractère inébranlable de sa foi et sa morbidité. Car ce jeune prêtre fornicateur, né de l'imagination d'un écrivain romantique, pèche dans les cadres même de l'orthodoxie. Il commet par égarement l'acte de chair avec la femme d'autrui, mais ce

geste imprévu et si grave ne déclenche en lui aucune réaction neuve qui viendrait le contraindre à reviser l'échelle de ses valeurs morales. Le crime ne l'a pas fait vieillir : Dimmesdale fornicateur se jugera selon les règles de Dimmesdale innocent et le long amour d'Hester Prynne ne l'émouvra jamais que faiblement. S'il souffre, ce n'est point d'angoisse religieuse ou métaphysique. Sa pensée ne frisera que rarement l'hérésie et s'il ne peut être toujours à la hauteur de sa foi, c'est que comme le Prince Hamlet, par ailleurs si différent de lui, il est la proie d'une maladie de la volonté. Mais Hamlet est courageux; s'il agit mal, il agit néanmoins. Dimmesdale, lui, est plus malade qu'Hamlet : il ne lui faut accomplir qu'un seul geste : la confession. Mais l'intention exige pour se réaliser l'espace de plusieurs années. Espace où Hawthorne inscrira tout le drame de cette psychologie de pécheur martyrisé par un idéal conformiste ! Car Dimmesdale qui eût si volontiers fourni à son auteur tous les thèmes de l'individualisme religieux en conflit avec le dogmatisme et se fût si aisément prêté à incarner les ferveurs neuves et les scrupules anciens d'un puritanisme romantique à la Emerson, lui offre tout autre chose : le spectacle d'un être humain chez qui les dons choisis de Dieu sont devenus les ministres de la torture spirituelle (S. L., p. 211). Ce jeune pasteur tout vibrant des joies et des tourments les plus secrets de ses fidèles et à qui incombent les destinées religieuses de la communauté déploiera à l'égard de sa propre personne tous les raffinements cruels de la petite ville, recherchant ses coupables et les exposant à l'insulte publique. Le drame de Dimmesdale est celui de l'homme persuadé de la beauté du repentir et incapable de faire le geste de pénitence. D'où sa morbidité et la perversion de sa pitié, d'où la funeste apothéose du masochisme qui conclut sa vie : « Dieu est compatissant ! Il a prouvé qu'il pardonne, surtout en m'affligeant ! En me donnant une torture brûlante à porter sur mon cœur !... En maintenant la torture au rouge vif !... En m'amenant ici pour mourir *dans le triomphe de l'ignominie* devant le peuple ! (p. 280) »

L'on trouve ici une fois de plus l'un des traits fondamentaux de la sensibilité de Hawthorne : son horreur de la cruauté gratuite. Il ne peut faire de doute qu'il ait conçu Dimmesdale comme un personnage plus sympathique qu'antipathique, et destiné à émouvoir notre pitié. (A preuve l'entrevue

écisive d'Hester et de son amant dans la forêt, entrevue à la volonté de reconstruire d'Hester vient faire le procès des théories de la prédestination calviniste, et où Hawthorne se fait pas fautive, quand même, d'excuser Dimmesdale.) Or, nous tolérons l'exhibitionnisme moral chez Dimmesdale, c'est que ce dernier mesure lui-même l'horreur de son vice et qu'il l'exerce plus féroce sur lui-même que sur autrui. Et la honte — l'indélicatesse — l'épouvantable laideur qu'il a à exposer un cœur malade et coupable précisément à l'œil qui s'en rassasiera le plus volontiers! » (p. 215).

Ce leit-motiv de cruauté, nous le retrouverons une fois encore et sous une forme plus poussée chez Chillingworth, personnage monstrueux dont le comportement symbolisera les dangers de se refuser au repentir. Cette fois, Hawthorne met en scène un tempérament qui tranche non seulement avec celui de la généreuse Hester mais encore avec celui de Dimmesdale et du peuple des comparses. Chillingworth tient de son mariage la science du péché, mais il vit isolé. Fuyard du puritanisme, il emporte avec lui tous les vices du système qu'il rejette. Il semble accepter les conclusions du calvinisme et souscrire aux doctrines de la Grâce et de l'élection, mais il le fait à sa manière : « Par ton premier faux pas, déclare-t-il à Hester, tu as semé le germe du péché; mais depuis ce moment, tout se mit à obéir à une obscure nécessité. Vous qui m'avez offensé vous n'êtes plus coupables, sauf à la lumière des illusions courantes... » Il décide alors de laisser empiéter le mal : « Que la fleur noire (du péché) fleurisse comme elle pourra! » (p. 192). Voilà la clé de ce personnage que Hawthorne situe dans une région de visibilité assez trouble où les contours de la morale puritaine se déforment et revêtent vite un caractère d'irréalité hybride et monstrueuse. Chillingworth dépend encore de la petite ville dont il dépasse le niveau intellectuel; il partage sa cruauté et accuse celle-ci de manière si monstrueuse que ses complices, s'ils s'en apercevaient, le rejetteraient vraisemblablement de leur sein. Tandis qu'il suffit à la populace de mettre l'iniquité en vedette sous prétexte de la rendre repoussante. Chillingworth, lui, fera un pas de plus. Il vivra en imagination la vie d'Hester, savourant les étapes de cette pénitence au long cours que seule la mort peut interrompre. Sa vengeance est diabolique : ses propres mains prépareront la potion qui ranimera Hester « afin que le signe

d'infamie continue à brûler » (p. 82). On observe chez lui une cruauté gratuite comparable en tous points à l'accès « Schandenfreude » sévissant dans la masse allemande au lendemain de la révolution hitlérienne (1), et son geste ressemble à celui de l'officier sanitaire guérissant de leurs blessures les victimes du fouet et s'apprêtant ainsi à de nouvelles barbaries. Il ne suffira donc pas à Chillingworth de se venger d'Hester : son partenaire devra périr aussi bien. Ce vieillard hideux et pervers vient incarner les méfaits de la religiosité tarie et permet à Hawthorne d'amorcer un thème accessoire. Car l'auteur y insiste, Chillingworth est un familier des livres et des choses. C'est la victime d'une illusion terrible : la passion de la recherche en soi. « Avec une sévérité et une intégrité qu'il croyait tenir des juges, Chillingworth traitait des émotions humaines comme de figures géométriques » (p. 143). Au fur et à mesure qu'il progressait dans son œuvre, une fascination, une espèce de nécessité [de connaître], tranquille mais invincible, prenait possession de lui et ne le lâcherait qu'à son lit de mort. Elle ne le lâcherait pas avant qu'il n'eût joué le jeu jusqu'au bout » (p. 142). Chillingworth se trouve donc symboliser aussi certaines limitations du savant et de la science. Hawthorne, vivant à l'aube de la pensée scientifique, invente pour ce vieux médecin, mi-savant mi-charlatan, autour duquel flotte le souvenir des universités allemandes, une psychologie et des préoccupations presque dignes d'un romancier réaliste contemporain, et les diagnostics de Chillingworth qui rappellent à la fois Paracelse et le perfide Iago, ne pourraient être que trop facilement traduits dans le langage des « refoulements », des « complexes » et des « fixations » de Freud.

Mais si, comme nous avons tenté de le faire, on accepte de dégager de leur contexte, la physionomie des trois protagonistes, on met à nu, du même coup, certaines caractéristiques du roman et du romancier. Déjà la *Lettre Pourpre* nous était apparue comme un roman de mœurs (a novel of manners), offrant à ses lecteurs une source inépuisable de renseignements sur le provincialisme de la Nouvelle Angleterre du xvii^e siècle. Déjà elle nous était apparue comme un roman psychologique. Une analyse plus poussée des personnages accuse un caractère nouveau de l'œuvre : son caractère allégorique. Car pour ce

(1) Cf. *Treatment of German Nationals in Germany*, p. 17, London, 1939.

trio noué à l'origine par l'amour et la haine, le drame se déroule sur des plans de plus en plus abstraits : Hawthorne, prédisposé par son hérédité et ses inclinations personnelles, aux soucis moraux et à l'édification, prête à l'acte de chair une signification symbolique : celle du péché par excellence. Aussi ne serons-nous pas étonnés du rôle accessoire que joue chez ses personnages la sexualité. Dimmesdale en tant que pasteur de la petite communauté vit à l'abri des soucis matériels, et l'horrible Chillingworth, lui-même, reste un personnage efféminé, si bien que parmi ses trois héros, une femme et deux hommes, c'est à la femme Hester que Hawthorne prête les qualités les plus viriles, le courage, l'intelligence s'exerçant dans la vie quotidienne, l'acceptation des responsabilités journalières. Rien chez cette étrange puritaine de la soumission un peu niaise dont faisait montre devant Adam l'Eve du Paradis perdu. Si elle est femme et rien que femme, c'est aux heures les moins profondes de sa vie, dans les instants qu'elle consacre aux menus ouvrages de la couture. Mais ici encore Hawthorne passe très vite du particulier au général, de la femme à la créature humaine. Ces menus ouvrages, et jusqu'aux vêtements de pourpre, aux broderies orientales que façonne Hester, viennent témoigner d'une inclination qui n'appartient en propre ni à l'homme ni à la femme, mais à tout être humain, l'inclination à la beauté. Un souci d'ordonnance, une propension à lire la destinée humaine comme un rébus que proposerait la divinité à l'artiste, viennent présider à la composition de l'œuvre. Nul roman plus dirigé que la *Lettre Pourpre* : les types irresponsables, les insoucians, les fous, les gais lurons picaresques en sont exclus, car il faut bien que Hawthorne mène l'action à l'abri de l'imprévu et de l'imprévisible : d'où le soin extraordinaire qu'il prend à la composition des débuts de chapitre où inlassablement il situe, dans le temps et l'espace, l'action qu'il prépare : d'où la manière monotone de ménager artificiellement au lecteur (le plus souvent à la fin d'un chapitre), un doute qui permettra à Hawthorne de rebondir vers le dénouement de son intrigue. « Il était difficile à prévoir...; l'opinion publique ne pouvait être sûre...; quelle que fût la vérité qui se cachait sous ces apparences, on pouvait conclure, mais peut-être à tort, que... » Telles sont les formules familières à tout lecteur de Hawthorne et par quoi l'auteur soutient maladroitement le rythme

qu'il s'impose. Car cet écrivain soucieux de la forme, concertant ses contrastes et ses parallèles, risque de détruire son art, à force d'explications. Le monde se présente à lui comme un manifeste de Dieu. « Il n'existe, si mes pressentiments sont justes, aucune puissance, sauf celle de Dieu, qui révèle soit par le mot, le caractère ou l'emblème, les secrets que peut renfermer un cœur humain », fait-il dire à Dimmesdale. « Le cœur coupable doit forcément conserver ses secrets jusqu'au jour de la révélation. » (*S. L.*, p. 145). Mais ce pudique se jette en secret dans les orgies de l'analyse et du symbolisme. Il invente entre Dieu et l'univers un système subtil de correspondances. Il voit en Pearl l'enfant du péché, qui incarnera dans sa sauvagerie une loi violée. Mais ce personnage d'enfant, si gauchi qu'il soit par l'éducation puritaine, échappe à Hawthorne à qui manque la fraîcheur et la spontanéité. Pénétré de la Bible et du Voyage du Pèlerin de Bunyan qu'il paraphrase, il suspend dans la chambre de l'infortuné Dimmesdale un Gobelin symbolique où sont tissées les images de David et de Bethsabée. Il croit remédier à son sens imparfait de la nature en prêtant aux paysages qui l'entourent une valeur emblématique. En mécanicien complaisant il allume le soleil pour les rendez-vous d'amour et l'éteint à l'heure de la tristesse. A court de souffle devant la beauté de Dieu, il veut expliquer et il ennuie, l'intrigue qu'il voudrait mener adroitement ne le sauve pas. A preuve la décevante conclusion du roman : l'incroyable geste de générosité de Chillingworth, l'inacceptable transformation de la jeune Pearl. Car Hawthorne n'excellera qu'au moment où la psychologie de ses personnages et du milieu qu'il peint se développe librement dans les cadres de son allégorie : de tels passages sont fréquents, et leur réussite s'appuie sur un fait singulier. Dans la *Lettre Pourpre*, mœurs et morale se confondent. L'amour adultère, pour anti-social qu'il nous soit dépeint tout d'abord, mène non à l'affranchissement de l'individu brisant avec le social mais à un ajustement plus nécessaire et plus parfait de l'homme et de la femme à la discipline collective.

Hawthorne est ainsi plus profondément puritain que ne l'a cru le *xx^e* siècle anglo-saxon en rébellion contre le puritanisme. Lisons l'essai consacré à Hawthorne par D. H. Lawrence dans ses *Etudes des Classiques Américains* : « Aucun livre, même de Hawthorne, n'est aussi profond, aussi plein de duplicité

dual) (1), aussi complet que la *Lettre Pourpre* : cette grande allégorie du triomphe du péché.

« Le péché est une chose étrange. Il ne consiste pas à violer les divins commandements mais à violer sa propre intégrité.

« Par exemple, le péché — dans le cas d'Hester et de Dimmesdale — était non point de faire ce qu'ils faisaient mais ce qu'ils *pensaient* être le mal. S'ils avaient vraiment souhaité être des amants et s'ils avaient eu le courage de leur propre passion, il n'y aurait pas eu péché — même si leur désir n'avait été qu'éphémère.

« Mais s'il n'y avait pas eu péché, ils auraient perdu la moitié (ou plus) de leur plaisir. »

Critique de la morale puritaine en général et qui se double d'un commentaire sur un cas particulier, le cas Hawthorne. Mais il importe de le souligner — car ce fait ressort mal des études — l'auteur de la *Lettre Pourpre* est en retard sur ses contemporains. Déjà Emerson, abandonnant les dogmes de la dépravation et de la Grâce, annonçait le culte de « l'intégrité individuelle » et affirmait qu'« aucune loi n'était sacrée, sauf celle de la conscience ». (Attitude qui porterait ses fruits, — d'une manière imprévisible pour la chaste Nouvelle Angleterre, — dans l'émancipation sexuelle du xx^e siècle!) Mais Hawthorne lui ne sut pas franchir le pas décisif que fit le puritanisme sous l'influence des transcendentalistes. « Le mal consiste non pas à violer les divins commandements mais à violer sa conscience. » Voilà bien un article de foi auquel ne pouvait souscrire ce puritain, persuadé de l'existence irréconciliable du bien et du mal dans le cœur humain. Car Hawthorne, s'il n'hésite pas à dénoncer les erreurs du puritanisme, ne peut mettre en doute sa valeur essentielle. Selon lui, le système des mœurs et des coutumes de la petite société provinciale de Salem réalise d'une manière presque parfaite l'idéal de la morale individuelle. Hester, isolée et affranchie, retrouvera *par elle-même* et *pour elle-même* les commandements de la société qui l'entoure. Elle devra résoudre dans la solitude, comme jadis dans les cadres d'une société, le problème du bien et du mal, et la *Lettre Pourpre*, contemporaine de la Confiance-en-Soi et du Non-Conformisme, se trouve être,

(1) Le mot *dual* signifie double, dédoublé (double personality = dédoublement de la personnalité). Nous en avons à dessein forcé le sens, résumant ainsi l'une des idées maîtresses de Lawrence.

au rebours de presque toute la littérature romantique, l'épopée du conformisme.

Françoise DONY,
Université de Bruxelles.

[Je tiens à remercier ici mon Maître M. Paul de Reul pour les très utiles suggestions qu'il a bien voulu me faire au cours de mon travail.]

Nous avons employé l'édition des Classiques Nelson.

NOTE SUR LE SYMBOLISME DE W. B. YEATS

W. B. Yeats est mort au mois de janvier de cette année après une carrière littéraire longue de plus d'un demi-siècle. Irlandais, il avait su servir sa patrie sans que jamais les passions politiques aient rien fait perdre à sa poésie de sa dignité et de sa sérénité. A la fin de sa vie, dans un recueillement qui le grandissait encore, il était vraiment devenu le patriarche et le Prince des lettres anglaises.

Né en 1865, W. B. Yeats avait vingt ans lors de la grande époque du Symbolisme. Il en a connu les principaux représentants et il a fréquenté à Paris le salon de Mallarmé, dont il nous a laissé une intéressante description. Il fit également partie de différentes sociétés littéraires de Londres, qui s'étaient proposé pour but de recueillir et de fixer les vieilles légendes populaires de l'Irlande. A ce « Renouveau celtique » il apporte sa première et sa plus importante contribution : le poème intitulé « The Wanderings of Oisín ». Dans l'esprit de Yeats, la mythologie irlandaise tout entière présente une valeur poétique infiniment précieuse : la poésie, selon lui, se nourrit d'images qui nous révèlent brusquement une vie cachée sous les apparences des choses et nous transportent dans un monde mystérieux, plus émouvant et plus proche de nous que le monde des faits ; mais ces images, nécessairement limitées, s'effacent de la conscience du lecteur avant d'avoir pu s'emparer pleinement de sa sensibilité. Seuls des récits et des légendes, aux épisodes nombreux, aux personnages dramatiquement contrastés, peuvent symboliser et par là même satisfaire des émotions complexes et intenses.

Les images des symbolistes étaient trop souvent artificielles, les fruits d'une laborieuse réflexion, et, mettant en évidence l'ingéniosité de l'artiste, laissaient indifférente la sensibilité du lecteur. Les Pré-Raphaélites anglais avaient mieux com-

pris ce pouvoir mystérieux des vieilles légendes, mais ils avaient eu le tort de revenir à un Surnaturel usé et qui ne pouvait avoir dans les âmes modernes le retentissement qu'il avait eu jadis. La mythologie irlandaise, par contre, que Yeats trouve à sa disposition au moment où il commence à écrire, est un trésor intact de symboles et de légendes, qui sont la création spontanée du génie populaire au cours des âges, familières au plus humble paysan, et, pour le poète lui-même, liées aux souvenirs les plus lointains de son enfance, à tout ce qu'il y a en lui de plus primitif et de plus profond.

Ce premier symbolisme de Yeats est éminemment caractéristique du climat littéraire des années 1890-1900. Jamais encore la poésie n'avait été animée d'un tel besoin de ferveur, d'exaltation et d'extase; jamais aussi elle n'avait trouvé plus décevant le spectacle d'un monde où tout n'est pour elle que tristesse et que laideur. Loin d'être, comme l'eût voulu Matthew Arnold, une critique et une interprétation de la vie, elle est tout entière tournée, dans un désir passionné d'évasion et d'oubli, vers la découverte d'un univers de Beauté, essentiellement différent du monde réel. Tous les critiques qui se sont efforcés à cette époque de définir la notion d'œuvre d'art reviennent, au fond, à la même opposition : l'Art consiste à saisir et à fixer ces imprévisibles moments d'enchantement qui sont, dans la trame de notre existence, comme les incursions éphémères d'une Joie surnaturelle, inconnue. Il nous présente des formes purifiées, parfaites, qui s'offrent à notre contemplation sans jamais nous inviter à agir, et qui éveillent en nous des émotions auxquelles nous pouvons nous livrer pleinement, à loisir. Yeats n'admet pas d'autre principe à l'œuvre d'art, et le symbolisme chez lui n'est pas autre chose qu'une évasion vers un monde de rêve et de beauté. Mais pour le poète, pour tous ceux qui sont familiarisés avec les légendes celtiques, avec les paysages de l'Irlande, et avec l'esprit de ses habitants, c'est un monde réel. Seul son éloignement dans le temps, et le voisinage constant du merveilleux lui communiquent un caractère d'étrangeté : comme un souvenir, usé par les années, que l'on retrouve soudain en rêve, paré de toute sa beauté, de toute sa fraîcheur première d'émotion. C'est ce caractère malgré tout réel du symbolisme de Yeats qui devait le sauver aux yeux de la génération suivante.

Au cours des dernières années d'avant-guerre, une réaction

ssez vive se fait jour en Angleterre contre le Symbolisme et l'Idéalisme artistique. Elle se manifeste sous la forme d'un désir nouveau de simplicité : les poètes découvrent les joies de la nature, les émotions champêtres, quelquefois même une certaine rudesse, dans le naturalisme des expressions et des sujets. (Poèmes du genre populaire de Kipling, Masfield, Gibson.) Les Imagistes, plus intéressants comme théoriciens littéraires que comme poètes, retrouvent la vertu d'une vision claire, d'une expression précise et sobre. Yeats avait beaucoup connu le poète imagiste Ezra Pound, dont l'influence fut peut-être déterminante. Toujours est-il qu'il s'oriente vers une nouvelle manière, plus réaliste pour le fond, plus sévère dans sa forme. Mais ce n'est là chez lui qu'une transition vers un symbolisme nouveau.

Ce symbolisme, non plus collectif et traditionnel, mais personnel et mystique, n'offre guère de points de contact avec les tendances générales de la littérature de ce temps. Tout au plus a-t-il été favorisé dans son expression par l'esprit d'anarchie et d'individualisme qui s'est répandu dans les lettres au cours des premières années de l'après-guerre. La recherche d'une formule originale, d'une transcription fidèle et unique de l'intention poétique a conduit Yeats à relâcher les liens qui attachaient sa poésie à la tradition nationale et populaire.

La jeune génération poétique, moins volontiers iconoclaste en Angleterre qu'ailleurs, et qui pratique à l'occasion le culte des ancêtres, n'a pas toujours reconnu à Yeats la place prépondérante qui est la sienne dans le développement de la poésie moderne. Elle l'a placé à part; derrière Owen — et c'est justice — et aussi derrière Hopkins, et T. S. Eliot. Ce dernier, dans certains de ses ouvrages critiques : (« The Use of Poetry and the Use of Criticism », « After strange Gods ») ne ménage pas au symbolisme de Yeats les reproches les plus violents : il y voit « une mythologie d'un genre inférieur et extrêmement tactique, appelée comme on ferait d'un médecin pour soutenir le pouls languissant de la poésie ». Yeats est pour lui le type de ces auteurs d'ouvrages de dévotion qui écrivent « dans des sentiments qu'ils voudraient avoir plutôt que dans ceux qu'ils ont réellement ». On ne saurait suivre Eliot sur ce terrain de discussion sans tomber dans la pure conjecture et soulever tous les innombrables problèmes que pose la croyance artistique. Il est certain d'ailleurs que ce sont surtout des ques-

tions de forme et de style qui ont éloigné de Yeats les poètes modernes. Chez eux, la recherche d'une expression spontanée, plus simple et plus accessible que le langage écrit ordinaire, conduit souvent à l'adoption des formes les plus libres, les plus vulgaires, de la conversation. Une langue comme celle de Yeats, qui demeure toujours d'une haute tenue littéraire, même dans les plus humbles sujets, ne peut manquer alors de paraître un peu hautaine et même guindée. L'émotion, l'exaltation poétique dont elle témoigne, passe aisément alors pour un défaut d'audace ou même de franchise : une inaptitude à se libérer de la convention du poète « inspiré », ou pour une affectation de cette attitude. Mais, sur les points essentiels, il existe une analogie profonde entre le symbolisme tel que le conçoit Yeats et les tendances générales de la poésie contemporaine. Cette évocation d'une atmosphère de légende, de rêve, de souvenirs d'enfance, cet abandon constant à toutes les suggestions du rythme, du son des mots, témoignent chez lui d'une préoccupation de ce qui est le problème même de la poésie à l'heure actuelle : celui d'une « communication », différente de la compréhension intellectuelle, d'une action immédiate sur la sensibilité, l'inconscient du lecteur, avant même qu'il ne songe à chercher un sens au poème. Mieux encore, ce symbolisme, issu du subconscient, ne présente pourtant aucun caractère trop exclusivement individuel. Par lui, Yeats s'oppose au courant qui entraîne la littérature anglaise d'avant guerre et des premières années d'après-guerre vers une expression toujours plus précise, plus étroite, du moi. Sans avoir la catholicité de goût de T. S. Eliot, ni la largeur de sympathie humaine de Auden ou de Day Lewis, Yeats éprouve comme eux, avant eux, le besoin d'atteindre par la poésie à une communion avec les hommes, plus qu'à une expression de sa personnalité. Il ne s'agit pas là, chez lui, d'une tendance inconsciente, comme le montre un examen de son œuvre critique.

Les premières œuvres critiques de Yeats (« Ideas of Good and Evil », « The Cutting of an Agate ») sont tout empreintes de cette réaction, comme il l'appelle, contre « le Rationalisme du XVIII^e siècle et le Matérialisme du XIX^e » qui est le caractère le plus marquant du Symbolisme anglais. Nous y retrouvons l'amour de l'art primitif, et cette aspiration des Pré-Raphaélites, des Décadents, de tous les illuminés et de tous les déçus de cette Fin de Siècle, vers une littérature « toute baignée de

passion et de foi », « toute remplie d'arabesques, de symboles, et de musique ». Mais nous y trouvons surtout une conception très nette des exigences de la poésie moderne, et déjà une définition de la « poésie pure ». Yeats déclare renoncer, dans ses poèmes, à « toute description de la nature qui ne serait que description... car c'est là l'affaire du peintre », à toute « anecdote », à toute « loi morale » : c'est-à-dire à la poésie narrative, mise à l'honneur par Browning, et à la poésie dialectique. Quarante ans plus tard, dans l'une de ses dernières causeries, qui est comme son testament littéraire (*The Listener* du 14-X-37), s'efforçant de dégager l'esprit de la poésie moderne, il reprendra le même thème : à l'époque victorienne, nous trouvons trop souvent dans la poésie des passages, quelquefois d'une grande longueur, « tout remplis de pensées qu'on aurait tout aussi bien pu exprimer en prose, tout remplis de psychologie, de science, de ferveur morale ». Dès le début de sa carrière et jusqu'à la fin, l'idéal que se proposait Yeats a été celui d'une poésie qui ne fût que poésie, d'une poésie pure. Mais il n'entend pas cette expression au sens de George Moore : « une poésie objective », « née de l'admiration du monde des objets », ni au sens de Flaubert : une poésie de « beaux vers qui ne signifient rien », un édifice de sonorités subtiles auxquelles une signification trop précise ôterait de leur beauté. C'est pour lui une poésie qui se détourne résolument du spectacle des choses pour retrouver un monde intérieur tout chargé d'émotions et de secrets : le monde des rêves ou plutôt celui de la « nonchalante rêverie ». Cette rêverie se déroule suivant un rythme qui est le rythme même de la poésie ; une cadence intérieure y ramène sans cesse les mêmes sonorités, les mêmes images, comme une incantation. L'âme, séduite, plongée dans « ce qui est peut-être un état de transe héréditaire », sent monter vers elle, du fond de l'inconscient, les souvenirs d'enfance, des fragments de légendes anciennes associées à des « noms familiers », à des traits remarquables du paysage. Le poète écrit sous l'effet d'une sorte d'hypnotisme, entièrement oublieux du monde et de son moi normal, ayant rejeté le « masque » que lui impose la vie, et retrouve au delà des temps cet âge imaginaire ou mythique, seul capable d'éveiller pleinement ses énergies naturelles ».

Les symboles qui naissent ainsi sous sa plume ont d'autant plus de puissance et d'attrait qu'il n'a pas conscience de les

avoir créés, qu'il n'est pas libre de les modifier dans son imagination ni de les interpréter dans sa pensée. Ce ne sont pas les fruits de la « réflexion solitaire » ; ils ne portent pas la marque de « l'orgueil de l'esprit ». Ils s'imposent à lui, venus du plus lointain des âges, dictés par quelque chose qui dépasse infiniment son imagination, sa mémoire personnelle, et qui est l'Esprit de la Race.

L'Esprit de la Race n'est pas pour Yeats une expression métaphorique, ni une entité abstraite ou mystérieuse. Il se manifeste sous la forme de la communication des consciences, entre individus d'une même souche, d'une même culture, d'une même foi. Yeats nous cite des exemples de « visions complémentaires » : un paysan vit une fois en rêve un ange qui brandissait un glaive flamboyant ; au même instant un autre paysan eut la vision d'une hydre terrassée. Yeats lui-même rêva une nuit d'un « couple étrange de chiens à longs corps, l'un noir et l'autre blanc », et les retrouva plus tard dans une légende populaire dont il n'avait jamais soupçonné l'existence. La mythologie propre d'une race est à chaque instant vivante, éparpillée par tout le pays, dans les visions fragmentaires, les rythmes à peine esquissés qui hantent, ici et là, des esprits. Le poète qui s'est affranchi des préoccupations matérielles, qui a renoncé même à penser, sent son âme s'ouvrir à un courant mystique d'échanges spirituels. L'idéal serait pour lui de demeurer constamment en état de réceptivité parfaite, et de pouvoir à tout instant accueillir et fixer dans une œuvre le message de quelque âme inspirée. Mais les moments de transe sont courts et rares ; pour en rompre le charme, il suffit du bruit que fait la plume en tombant sur le sol. Yeats ne doute pas du moins que l'œuvre ainsi écrite ne soit née d'un « invisible commerce de rêverie », que chacun n'y ait contribué dans la mesure de son pouvoir personnel de vision et de rêve. Ainsi toute littérature vraiment nationale est collective. Tout Art, comme le dira J. M. Synge (« The Playboy of the Western World », préface), est une collaboration.

J. M. Synge, pourtant, n'a jamais prêté à cette formule la signification mystique qu'elle prend lorsqu'on l'applique à Yeats. Au sein du mouvement irlandais, il représente cet élément de réalisme populaire, opposé au mysticisme mais aussi nécessaire que lui à la pleine expression du tempérament national. Ami de Yeats et son collaborateur au Théâtre de Dublin.

Synge s'est efforcé avant tout d'infuser une vie nouvelle aux légendes séculaires; sous sa plume, des figures de rêve, telles que Deirdre et Cuchulain, deviennent des Irlandais de son temps, et s'expriment dans ce parler paysan dont Synge ne se lassait jamais de recueillir les formules simples et riches. Il avait compris que « le réel est à la source de toute poésie », et que la poésie perd de sa puissance lorsqu'elle se détache des choses ordinaires. N'était-ce pas là justement le danger que faisait courir à l'inspiration de Yeats un commerce trop prolongé avec les ombres et les symboles?

Yeats n'avait pas été sans s'en rendre compte par lui-même, et l'influence de Synge, qui fut grande, ne fit que préciser en lui des tendances depuis longtemps latentes : dès 1893 (*The Man who dreamt of Fairyland*), il savait que le rêveur ne connaît ni la paix, ni la sagesse, ni les passions de la terre, ni le repos dans le cercueil. « L'homme, écrivait-il, qui a vécu au milieu des fées, qui a esquivé les responsabilités humaines, qui a perdu le sens des lois humaines, ...ne pourra goûter à aucune des satisfactions de la vie ». Et c'est le titre significatif de « Responsabilités » qu'il donne en 1914 à un recueil de ses poèmes. La séduction des symboles n'a, semble-t-il, laissé en lui que le remords d'une sorte d'abdication devant la vie, d'une abstention coupable devant les problèmes de l'heure. Ses poèmes se font à cette époque d'un genre plus réaliste et volontiers populaire (*The Three Hermits*; *Beggar to Beggar* cried; *The Hour before Dawn*). Même à ce moment, Yeats est bien loin d'abandonner pourtant ses préoccupations mystiques. Et c'est à des arguments tout mystiques qu'il a recours pour justifier sa nouvelle manière. Une « personnalité symbolique », dont il ne précise pas autrement la nature, lui a conseillé, dit-il, de « vivre auprès des eaux et d'éviter les forêts, car les forêts concentrent les rayons du soleil »; le soleil, d'après la tradition mystique étant le symbole de tout ce qui est « travaillé, artificiel, riche comme un ouvrage d'orfèvrerie »; les eaux étant au contraire associées à la lune, c'est-à-dire à tout ce qui est « simple et de caractère populaire ». Assez rapidement d'ailleurs en pleine guerre européenne, en pleine révolte irlandaise, au cours de l'année 1916, des « expériences mystiques remarquables » allaient détourner Yeats de la poésie populaire, en lui révélant un monde nouveau de symboles.

II

Dès ses années d'étudiant à Londres, Yeats s'était senti attiré par le Mysticisme : il avait fréquenté les Théosophes, les « Hermetic Students ». Il avait été l'un des premiers en Angleterre, après Swinburne, à lire et à admirer les livres prophétiques de Blake, en qui il voyait le précurseur du Symbolisme moderne. Il s'était surtout pénétré des doctrines hindoues pour lesquelles il gardera toujours une prédilection, encore accrue par l'amitié du poète Rabindranath Tagore. Il se plaît à évoquer dans ses premiers essais le mythe platonicien d'une « conscience universelle », dont les consciences individuelles ne sont que les émanations, d'une « Grande Mémoire » de la Nature : « Imaginer, écrit-il, c'est se souvenir, grâce non pas à sa mémoire individuelle, mais à une Grande Mémoire commune à tous ». Tout attaché pourtant à cette époque à retrouver et à affirmer l'unité spirituelle de la race irlandaise, il répugnait évidemment à la fondre dans cette unité supérieure qui engloberait avec elle tout l'univers. Plus d'ailleurs que vers des considérations de haute mystique, c'est vers des manifestations plus concrètes du merveilleux, vers l'étude des phénomènes d'occultisme et de spiritisme que le porte son tempérament. On a déjà vu que Yeats emploie couramment le mot de transe pour désigner l'état d'inspiration poétique : Le poète est pour lui un véritable voyant, un médium, capable de lire la pensée à distance et de recueillir des messages venus de l'au-delà. Depuis longtemps Yeats avait l'habitude d'écrire dans un état voisin de l'hypnotisme, de se livrer même à des expériences d'écriture automatique; c'est à des expériences de ce genre, poursuivies en compagnie de sa femme, qu'il devra, à partir de 1916, la révélation d'un système de symbolisme nouveau.

C'est alors qu'il a pour la première fois l'impression que les mots tracés par sa main, par celle de sa femme, leur sont réellement « dictés » par un « Esprit ». Peu à peu ces révélations, faites apparemment sans suite et à différents moments, se coordonnent pour former un système du monde. C'est ce système, véritable répertoire d'images et d'idées, qui fournit la matière des derniers recueils de Yeats : *The Tower*, 1928; *The Winding Stair*, 1933.

Il y a une singulière analogie entre ces expériences spiritistes de Yeats et celles de Victor Hugo à Guernesey : les séances presque quotidiennes où l'on évoquait, à l'aide de tables tournantes, des Esprits. Les œuvres de l'Exil contiennent de fréquentes allusions aux révélations faites ainsi au poète. Il semble que les deux hommes, aux alentours de la cinquantaine, aient demandé tous deux à un contact prolongé avec l'au-delà la confirmation de leurs croyances profondes et le renouvellement de leur inspiration. Mais, loin de donner à ses poèmes l'allure de « visions », de se poser en Mage et en Messie d'une religion nouvelle, Yeats se montre d'une remarquable modestie quant à la valeur qu'il convient d'attribuer à ses expériences. Certes, il les qualifie d'« étranges » et d'« incroyables » ; il n'en parle jamais sans un trouble et comme une horreur sacrée ; mais il ne prétend pas leur devoir la connaissance de l'ordre du monde. Le système qu'elles lui ont apporté est purement figuré, symbolique : un « recueil de métaphores », destiné à donner à sa poésie plus de vigueur et d'originalité. Il semble qu'au cours de son évolution, Yeats se soit désintéressé peu à peu des problèmes humains, de la poursuite même d'un absolu mystique, pour se recueillir dans une solitude où le commerce des esprits et la création poétique qui en découle lui tenaient lieu de toute réalité. C'est bien ailleurs la poésie qui apparaît dans son système comme la vérité suprême. (*A Vision*.)

A Vision reprend les doctrines hindoues de la métempsychose et de la réincarnation, les interprétant et les modifiant ailleurs à l'aide du symbolisme lunaire : l'âme humaine traverse sur la terre un cycle de 28 existences successives, correspondant à 28 phases de la lune. Dans la première phase, celle de la nouvelle lune, elle émerge à peine des ténèbres de l'activité « purement musculaire » ; puis elle se débarrasse peu à peu de toute préoccupation matérielle, de tout désir, de toute volonté, pour atteindre dans la 14^e phase à la pleine lumière du rêve et de la contemplation. Mais elle se ternit à nouveau au contact de la vie et se replonge dans les ténèbres complètes dans la 28^e phase. Ces deux phases extrêmes sont incompatibles avec les conditions de la vie terrestre ; les 26 autres ont autant de « demeures » entre lesquelles se répartissent les âmes des vivants. Dans la 13^e et dans la 15^e demeure, presque entièrement détachées de la vie, ouvertes à la vision de la

Beauté pure, se situent les âmes des poètes, tout proches de la perfection. D'autres cycles, semblables à ce cycle humain, correspondent à des modes inférieurs ou supérieurs d'existence, et la succession de ces cycles forme comme une spirale infinie, un interminable escalier se déroulant à l'intérieur d'une tour mystique, et qui mène de la terre jusqu'aux hauteurs du pur esprit. A la lumière de ce système, on peut se demander quelle était la nature des inspireurs mystérieux de Yeats, de quelle source il faisait dériver son symbolisme nouveau. Ce sont, nous dit-il, des « personnages de rêve », et, reprenant à cette occasion sa croyance à la transmission des images, il ajoute « rêvés simultanément par ma femme et par moi, quelquefois même par d'autres ». Mais il ne leur refuse pas pour cela une existence indépendante : ces apparitions le font penser à « l'antique croyance » qui voyait une « analogie » entre les fantômes des rêves et les esprits des morts. Ils se manifestent d'ailleurs aussi à l'état de veille, à l'aide de médiums la plupart du temps, par l'écriture ou la parole automatique; quelquefois même directement, jamais sous une forme visible, mais soit en déplaçant des objets, soit en répandant soudain dans l'air une odeur suave. Ce sont les âmes non encore purifiées des morts, d'après le « Mandosta Upanishad », qui se révèlent ainsi, à la faveur des ombres de la nuit ou par des phénomènes d'occultisme; seules les âmes des bienheureux apparaissent en pleine lumière au sage, dans l'extase de la contemplation. Mais ce ne sont jamais des êtres que Yeats ait connus, aimés de leur vivant, ce ne sont pas non plus des personnages historiques : leur identité demeure toujours imprécise. Peut-on même dire que ce sont là des morts? Ils ont parcouru les 28 existences successives du cycle humain et accédé à présent à une condition plus haute dans laquelle la vie et la mort n'ont plus de sens pour eux. Ils ne sont pas évoqués, ils viennent d'eux-mêmes. Rien pourtant ne semble plus pouvoir les attirer ici-bas : ils n'ont aucun souci de tourmenter ni de guider les hommes, ni même de leur enseigner la vérité; leur seul lien avec le poète est un lien tout mystique, leur seul but de lui suggérer quelques symboles, quelques images de beauté. Ce sont, nous dit Yeats, des personnalités « antithétiques » de la sienne; c'est-à-dire qu'elles et lui occupent, sur le cycle des existences, des positions qui s'opposent diamétralement; qu'ils sont situés sur cette roue, comme l'ap-

elle encore Yeats, aux extrémités de deux rayons qui se rejoignent dans le prolongement exact l'un de l'autre. Et, si l'on revient au symbolisme lunaire, cela veut dire que, pour chacune de leurs phases, leurs surfaces respectives d'ombre et de clarté se complètent très exactement; qu'elles peuvent par conséquent, en se joignant au poète, lui fournir le moyen d'accéder pour un temps à la phase de pleine lumière et de pleine beauté, dont la parfaite possession ne s'acquiert que dans la mort. C'est donc sous cette forme mystique qu'est parvenue sa pleine expression chez Yeats la croyance, déjà esquissée dans ses premières œuvres, en des personnalités qui seraient complémentaires de la sienne et dont lui viendrait son inspiration. Elles sont avec lui des portions d'un seul et même tout, vivant en même temps, sur des plans différents de conscience, des existences isolées, fragmentaires, mais aspirant sans cesse à se rejoindre dans l'inconscient commun, à travers les visions et les rêves.

Le terme de l'évolution de Yeats est aussi la pointe extrême de ce mouvement littéraire qui, à travers tout le xix^e siècle et surtout au début du xx^e, cherche avant tout dans l'art un moyen de s'évader du réel, et demande à la poésie de lui révéler un autre monde ou, du moins, de lui faire oublier celui-ci. Jamais encore, semble-t-il, une âme d'occidental ne s'était à ce point pénétrée des doctrines asiatiques du renoncement et de la contemplation. Dans ce système né du rêve, le rêve apparaît bien comme la seule réalité : la source de toute beauté, de toute poésie. Les activités, les aspirations, les désirs qui nous rattachent au monde, serait-ce même pour y découvrir une vérité, un idéal, ou le simple sentiment d'une fraternité humaine, ne sont vraiment que ténèbres, illusions et vanités. Le système n'aboutit à nulle conclusion pratique, ne donne lieu à nulle règle de vie. Yeats ne lui demande pas même d'être vrai pourvu seulement qu'il soit beau.

Mais déjà, au moment même où il se formule dans toute sa pureté, ce système ou cette théorie littéraire est contredit, dépassé par tout un art vivant et nouveau. La poésie moderne, au lieu de renier ou de fuir le monde, revendique une fonction sociale; l'artiste, affirme-t-elle, « ne peut s'empêcher d'être un homme, d'avoir des responsabilités. Il ne peut s'empêcher de faire de la propagande ». « Tout Art est propagande », écrit T. S. Eliot. Le dernier symbolisme de Yeats fait donc figure

d'anachronisme au moment même où il se précise avec le plus de fermeté; son étude montre bien la place à part qu'occupe Yeats, dans sa dernière manière, au sein de la poésie anglaise contemporaine : son isolement, si l'on veut, ou son originalité. C'est dans un autre aspect de ce même symbolisme, par où il s'apparente d'ailleurs au premier, que réside plutôt sa véritable grandeur. Sous la forme mystique qui est la marque propre de son tempérament, le symbolisme de Yeats n'est autre chose que l'affirmation d'un idéal artistique éternel, que l'on retrouve dans le Classicisme comme dans les tendances les plus modernes de la littérature « collective » : la conviction que l'art est impersonnel. C'est l'expression de cette humilité, de cet effacement de soi qui ont toujours été le propre du grand artiste.

La création poétique commence, pour Yeats, par la suppression du moi. « Tout art ne vient-il pas, écrit-il, de ce qu'une nature, sans jamais cesser de se juger soi-même, épuise à ce point son émotion personnelle dans l'action ou dans le désir que quelque chose d'impersonnel, quelque chose qui n'a rien de commun avec cette action ou ce désir, surgit à sa place? » Sur ce terrain, au delà des divergences de tempérament et de formation, Yeats rejoint le théoricien de la poésie contemporaine, T. S. Eliot. Pour ce dernier aussi, l'art n'est pas « l'expression du moi », mais « une évasion hors du moi »; « on est prêt à être un artiste lorsqu'on a cessé de s'intéresser à ses propres émotions, à ses propres expériences »; « le progrès de l'artiste est un continuel sacrifice de soi, une continue suppression de sa personnalité ». Par le fond de sa pensée, Yeats est donc bien dans la ligne générale de la poésie moderne. Son symbolisme est né du subconscient, mais la fidélité aux inspirations profondes ne l'a jamais mené à l'étalement orgueilleux de ses expériences personnelles, comme dans le cas des Dadaïstes ou des Expressionnistes anglais. Le subconscient est au contraire pour lui le lieu où l'individu cesse d'être lui-même, où il se fond et se perd dans quelque chose qui le dépasse infiniment (l'Esprit de la Race ou l'Ame du Monde) et qui seul, en s'exprimant par la voix du poète, peut donner à son art la Beauté.

W. DE LIPSKI.

UNE "ÉCOLE DE LA MÉDISANCE" AU THÉÂTRE DES MATHURINS

Que cherchez-vous? Un spectacle agréable, des comédiens brillants, un ensemble de costumes dessinés avec goût? Allez au théâtre des Mathurins applaudir la pièce de M. Claude Spaak. Mais désirez-vous voir un des chefs-d'œuvre de Sheridan, *The School for Scandal*? Restez chez vous (1).

On s'étonne — dirai-je qu'on s'en afflige un peu? — que le Rideau de Paris », cette compagnie d'acteurs dévoués à leur art, où le souvenir de Pitoëff est conservé avec gratitude et respect, ait accepté de présenter au public français une des merveilles de la littérature anglaise en prenant avec l'œuvre de si étranges libertés. Qu'en eût pensé le remarquable initiateur russe qui nous fit connaître *Saint Joan* de Shaw dans sa pure, son intégrale beauté et tant d'autres monuments des lettres étrangères?

Faut-il penser que nous n'avons pu, nous, Français, nous résoudre encore à traduire sans adapter? Sans arranger, sans modifier, par des substitutions, des additions, des coupures non justifiées, des pièces dont l'auteur ne peut plus se faire entendre? De tels procédés sont compréhensibles, à la rigueur, chez les contemporains. Il y a alors étude commune, collaboration, accord. Mais devant un chef-d'œuvre qui a plus de cent cinquante ans, qui est l'objet de l'admiration universelle, une telle attitude n'est plus défendable. Le reproche, si reproche il y a, ne s'adresse pas d'ailleurs seulement à nous. Nos grands maîtres ont certes longtemps souffert de ces excès (le *Don Juan* de Molière, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, toujours joué dans la version en vers de Thomas Corneille!). Mais l'on vit, avant la guerre 1914-1918, notamment à l'« Alexandra » de Pétersbourg,

(1) Note de la Rédaction : Rappelons que M. Jacques Arnavaud est l'auteur d'une version française remarquable de *l'Ecole de la Médisance*, publiée à la librairie Plon, et dont il a été rendu compte par M. Digeon dans la *Revue Anglo-Américaine*, août 1936, p. 520.

ou au « Deutsches Theater » de Berlin, avec Reinhardt, des œuvres françaises à peine reconnaissables, *Georges Dandin*, par exemple.

Il est fâcheux qu'un homme du talent de M. Spaak ait succombé à une telle tentation. Il ajoute un acte entier à *School for Scandal*, un acte attrayant, fort bien joué, mais qui n'a plus rien même d'une adaptation. On n'y retrouve l'original qu'au début, en un fragment de dialogue, celui des médisants qui, trépignant de curiosité, se prétendent tous informés, parlant d'un duel entre Sir Peter Teazle et Joseph Surface, d'un coup d'épée, d'une balle de pistolet brisant une statuette de Shakespeare; dans une imitation ingénieuse, par Sir Oliver et Rowley, sorte de jeu dans le jeu, de la réception faite à l'imaginaire et pauvre Stanley par Joseph Surface qui lui refuse tout secours; enfin dans l'épisode final où Snake démasque Lady Sneerwell et avoue qu'il a, pour dire la vérité, été payé plus cher que pour mentir. Le reste, le testament supposé favorisant Joseph au détriment de Charles; l'étrange revirement de celui-ci se résignant à vendre le portrait de Sir Oliver, ce qui déforme le jugement du public sur le caractère de ce jeune homme; les grâces de Lady Teazle à Sir Oliver pour l'engager au pardon; la poésie qui remplace la conclusion rimée de Sheridan; la dernière apparition de Mme Candeur, de Crabtree et de Sir Benjamin Backbite au baisser du rideau, et beaucoup d'autres détails, tout cela est ajouté, fort adroitement sans doute et non sans agrément, mais ajouté. Ce qui demeure, c'est un parfum, un souvenir de l'œuvre, comme dans le *Volpone* de Zweig et J. Romains, mais rien de plus. On parle, dans le dialogue, d'une statue restaurée où les raccords sont apparents et font rire parce qu'ils sont mal faits. Rien de semblable ici. Les additions de M. Spaak ne se sentent que si on connaît bien la pièce et l'on doit convenir qu'il y a été mis beaucoup de goût et d'égards. Mais que dirions-nous d'un *Jeu de l'Amour et du Hasard*, d'un *Barbier de Séville*, ornés d'un acte postiche et copieusement modifiés dans le corps du texte authentique?

Mais ce texte, nous dit-on, est, en quelque sorte, flottant de forme. Les versions sont nombreuses, la fin a été bâclée en 1777, les Anglais eux-mêmes (Sir Herbert Beerbohm Tree à « His Majesty's Theatre » en 1909) ont disposé les scènes en 4 actes au lieu de 5, il est donc bien permis d'imaginer une autre manière d'amener le dénouement. Mais l'intervention de

adaptateur ne s'est pas limitée à ce dernier acte. Ailleurs, les changements sont importants aussi. Coupures fréquentes et pas toujours légitimes, propos inutilement crus — toujours cette étrange erreur que, pour plaire au public français de notre époque, il faut poivrer, et repoivrer le langage ou les situations! — remplacement des chants ou poèmes par de petits morceaux appelant à peine (notamment la gracieuse chanson aux « bash-ul fifteen ») l'original et volontairement plus osés que lui, voilà des libertés qui gênent et qui déconcertent.

Outre cette impression d'attente déçue, ces altérations infligées à un modèle splendide produisent, du point de vue matériel, un résultat des plus fâcheux. Afin de faire entrer dans le court espace de temps attribué aux représentations en temps de guerre une comédie pourvue d'un acte supplémentaire dépassant considérablement en importance les coupures faites ailleurs, on est forcé de précipiter, même de « bouler » selon l'argot des coulisses, beaucoup de passages. Le mouvement devient endiablé; les paroles courent sans laisser, même dans les oreilles les plus fines, la moindre trace, ni le temps d'en sourire. Les rires qui doivent accompagner la conversation deviennent d'autant plus bruyants qu'ils sont plus pressés, et, désastre véritable, les scènes des médisants tombent à plat. Posément détaillées, elles enlèveraient le public. Expédiées à toute vitesse, dans le bruit, elles manquent leur effet. Il est souvent dangereux, sauf exceptions illustres, de faire rire trop fort les interprètes; l'auditoire se réserve.

Le pétillant passage qui s'achève sur la spirituelle évocation, à la fin d'une grande guerre, d'un dîner de congrès diplomatique où tout le monde a des intérêts divergents se perd dans un dialogue envoyé d'un train d'enfer où rien ne peut être mis en valeur et où le fracas produit par les exclamations des personnages empêcherait, de toutes façons, d'en apprécier le piquant. Cette satire incisive, enjouée, légère, possède un sens simple et inductif, au delà des apparences, et il est regrettable que, pour une simple erreur d'exécution, la portée s'en trouve affaiblie au point de disparaître, ou presque.

On est d'autant plus en droit de le déplorer que si le mouvement était ramené à un andante raisonnable au lieu de ce resto échevelé, où tout s'emmêle et se brouille, on aurait loisir de savourer la traduction, le plus souvent heureuse, bien roulée sur le texte, fluide et concise. Pourquoi faut-il cepen-

dant qu'aucun effort n'ait été tenté en vue de rappeler, par un français à la manière du XVIII^e siècle, la langue anglaise de 1777? Traduire « milliner » par « modiste » est exact sans doute. Mais le mot « modiste » était inconnu en France lorsque Sheridan écrivait, car dans le sens de « faiseuse de chapeaux » il date chez nous de 1830 ou de 1835, année où l'Académie l'accepta. De même « rouler » pour « duper », « tromper », pour « être infidèle » sont des expressions du XIX^e siècle. Quand Lady Teazle offre du Bourgogne de 1812 et vante ce crû, on éprouve aussi quelque surprise.

La pièce de M. Spaak a été servie par une très bonne interprétation. Mme Yolande Laffon, habillée à ravir, surtout dans sa robe à raies noires et blanches du dernier acte, est d'une grâce exquise et joue dans le plus délicat des styles. Maria, plus favorisée par M. Spaak que par Sheridan chez qui le personnage est larmoyant et ennuyeux, a montré sous les traits de Mlle Odette Joyeux, avec beaucoup de charme, une énergie de jeune fille à la Molière, en mainte scène, notamment dans le *Dépit amoureux* du finale où l'on sent des réminiscences d'Eraste et de Lucile. Mme Balachova se défend avec succès contre toute menace d'accent slave et prête à Lady Teazle la mutinerie qui convient. Mme Candeur dont est chargée Mme Yzelle, porte un vêtement caricatural qui dépasse un peu les nécessités et s'harmonise mal avec les autres costumes dont l'outrance est moindre; elle rendrait en perfection les médisances si on lui laissait le temps de s'exprimer. Joseph Surface, élégant, sentencieux, bien disant, l'homme sensible du XVIII^e siècle, est incarné par M. Vandéric; Sir Peter par M. Cœtly dont l'autorité, l'expérience, la sûreté, créent chez le spectateur une sorte de confiance des plus apaisantes; Charles Surface par M. Marcel Herrand, jeune à souhait, ne forçant pas la note, et à qui on sait grand gré de conserver de la mesure, d'éviter les effets faciles, dans ce type de mauvais sujet au cœur aimant dont nous nous sommes tant lassés depuis; Rowley, l'intendant, par M. Davy qui, pour la compréhension de l'intrigue, a le mérite d'expliquer avec clarté les quiproquos de l'action; Moïse, par M. Emile Rosen, sous-usurier fort plaisant qui eût dû être mêlé plus étroitement à l'action, dans la scène de la vente aux enchères, comme le voulait Tree; enfin Sir Oliver, par M. Jean Fleur, une des joies de la soirée, d'une excellente et réjouissante rondeur, résistant, par une

fiction nette et juste, à l'allure générale, terriblement rapide. Les autres rôles sont marqués par beaucoup de bonne volonté mais ne rappellent que de bien loin les Crabtree, Backbite, Careless, Bumper, Snake, etc., du théâtre anglais. Un pseudo nègre, avec un affreux masque d'étoffe noire, n'ajoute rien à la beauté des tableaux.

Que faut-il donc penser de ceux-ci et de la mise en scène en général? Un rideau fraise écrasée qui en découvre un autre vert pré laissant un proscenium pour de courts dialogues ne réjouit pas particulièrement les regards par la rencontre de ces deux couleurs. Les autres décors, l'habitation des Teazle, le boudoir de Lady Sneerwell, la salle du souper chez Charles, la bibliothèque de Joseph Surface n'ont rien de somptueux, ce qu'on ne saurait certes reprocher à une compagnie courageuse, travailleuse, qui se dévoue à son art avec désintéressement et n'a pas les ressources de « His Majesty's ». Mais les costumes qui, presque tous, sont beaux, souvent même d'un certain luxe, surprennent quelque peu dans un cadre qui n'est pas au niveau de leur richesse. La salle du souper où devrait avoir lieu, dans une sorte de tourbillon de beuverie et de chants, dans une folle animation de jeunesse et d'insouciance, la vente aux enchères, est si indigente, sous tous les rapports, qu'il y faut apporter les peintures de la coulisse au lieu de les montrer pendues aux murs et de les présenter successivement à l'acheteur; ceci prive le jeu de tout ce que les allées et venues, les mines, les attitudes des personnages apporteraient de vérité, de gaieté et de vie. Une musique à peine audible emplit les intervalles entre les tableaux. Un choix d'airs du temps eût été sans doute plus approprié. Mais l'oreille a bien d'autres surprises à subir, pour peu qu'elle ait quelque habitude des sonorités anglaises. Sans doute est-il malaisé d'obtenir d'acteurs français qu'ils prononcent, même en atténuant la prononciation jusqu'à la rendre possible pour des non-britanniques, à peu près les noms anglais. Mais pourquoi ne pas les franciser chaque fois qu'on le peut? On est las, à la fin de la représentation, de tous ces *Pi-teur* pour Peter, avec un énorme accent sur *teur* ou de tous ces *Oli-veur* avec le même accent sur *veur* et quelquefois un autre, pire encore, sur *i*, quand il eût été facile de les appeler Pierre et Olivier, en laissant au besoin tomber le titre de Sir, sauf à le dire une fois en commençant. Ou encore de ces effets de voix sur ces mots anglais qu'il serait

plus prudent d'étouffer comme le Master de Rowley, qui retentit parfois en un étrange *Masse-teur*, de fâcheux effet.

Et j'en reviens à ma première remarque : la charmante pièce de M. Spaak au théâtre des Mathurins n'est pas l'*Ecole de la Médisance*. L'effort montre cependant l'intérêt du public et des auteurs de langue française pour les chefs-d'œuvre d'Outre-Manche et leur désir de les assimiler. Mais s'il en est ainsi, en ce temps où Racine est commémoré, vénéré, honoré partout, que ne sommes-nous, à notre tour, fidèles aux œuvres consacrées qui forment le patrimoine littéraire de nos amis ? On pensait que la mode des arrangements était passée et on commence à ne plus oser défigurer Shakespeare. Pourquoi alors toucher à Sheridan ?

Jacques ARNAVON.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Harrap's standard French and English dictionary; Part II : English-French; edited by J. E. Mansion. — Harrap, 23 February 1939, in-4°, 1488 p., 63 s. (1).

La publication de cette deuxième partie, cinq ans après la première, achève l'œuvre magistrale dont le plan fut discuté par M. Mansion et feu George G. Harrap il y a quarante ans, qui a coûté vingt années de travail à l'auteur et 60.000 livres aux éditeurs. L'importance de ce volume se mesure d'abord à son poids, à son nombre de pages (1488, contre 912 seulement pour la partie F.-A.), au nombre des mots enregistrés (88.000, contre 58.000 pour le F.-A.) et aussi à l'esprit de scrupuleuse précision qui est partout sensible, dans le classement des dérivations, des verbes avec postpositions, comme dans les traductions qui n'ont pas été servilement copiées dans les dictionnaires antérieurs mais ont toutes été criblées, révisées, retraduites, car, nous a écrit M. Mansion, « notre attention a été 'to take nothing for granted' ». Avec la générosité des vrais, des grands savants, M. Mansion a rendu hommage au Dictionnaire de M. Petit (Hachette éditeur) qui a failli être son collaborateur : « M. Petit et moi, nous avons travaillé pendant 15 ans, chacun de notre côté, sur les mêmes sources, pour arriver dans les milliers de cas absolument aux mêmes conclusions ! C'est dire, tout naïvement, combien j'admire son travail. »

Le *Mansion*, cependant, l'emporte sur le *Petit* par son envergure, par l'étonnante variété d'idiotismes, par la merveilleuse abondance de synonymes offerts à notre choix. Ainsi pour *that's all eye-wash*, il nous donne : tout ça c'est du boniment, de la poudre aux yeux, du bourrage de crâne, de l'eau bénite de cour, de la frime; pour *'o guffaw* : pouffer de rire, s'épouffer, s'esclaffer, partir d'un gros rire. *To be in a blue funk* est rendu de 14 façons; cette variété, précieuse pour le traducteur français, ne sera-t-elle pas un peu une gêne pour l'anglais qui percevra mal les nuances entre 'avoir une peur bleue', 'avoir les foies' et 'les avoir à la retourné'? Ceci n'est pas une critique, car 'you can't have too much of a good thing', ce qui se traduit par : quand on prend du galon, on n'en saurait trop prendre... La conscience méticuleuse de M. Mansion se marque dans ses explications qu'il a jugé bon de donner des termes proprement intraduisibles; ainsi 'assez mal vêtu' ne l'ayant pas satisfait pour *shabby-genteel*, il propose : miséreux, râpé, qui trahit la misère sous des apparences de dignité, qui s'efforce de sauver les apparences. Le titre du roman de Kipling, *Mr. Britling sees it through*,

(1) En vente à la Librairie Didier, au prix de 693 francs, remise d'usage à M. les Membres de l'Enseignement non comprise; le volume I, « Français-anglais », est vendu : 495 francs, remise non comprise.

dont la traduction erronée avait fait couler pas mal d'encre, est enfin adéquatement rendu par : Mr. Britling voit se dérouler les événements. Il nous est rappelé, ou appris, que *sweet and twenty* (= délicieuse jeune fille de vingt printemps) est une expression de Shakespeare prise à contre-sens dans la phrase 'Then come kiss me sweet and twenty' = 'viens me donner vingt doux baisers'. Le mot récent *blurb* est très bien expliqué, ainsi que l'expression *to play Box and Cox*, dont de surcroît l'origine nous est donnée. Il est regrettable que les emplois de *love*, terme de tennis, ne soient pas pareillement éclairés par le rappel de l'étymologie : *love* < l'œuf, nom pittoresque donné par les joueurs de tennis français, au 17^e, au chiffre zéro.

Les nombreux sondages que nous avons pu faire nous ont démontré l'étendue de la documentation, qui englobe tous les vocabulaires techniques, les archaïsmes, les termes rares, les allusions littéraires, les modernismes, les argots anglais et américains, sans cependant accueillir, et on peut le regretter, les mots réalistes voire grossiers auxquels Mr. Eric Partridge n'avait pas hésité à donner place dans son excellent *Dictionary of Slang*. Vous pouvez chercher avec l'assurance de trouver l'équivalent précis, le rendu pittoresque ou l'explication adéquate, *leatherette* (simili cuir), *to make the camera silent* (insonoriser la camera), *sit-down strike* (grève sur le tas), *to bring home the bacon* (décrocher la timbale), *the whole caboodle* (tout le bazar, tout le saint-frusquin, tout le tremblement), *a big pot in the business world* (un manitou des affaires), *hight* (appelé, nommé), *vistaed* (Cf. *The Hound of Heaven* de F. Thompson), *baby Austin*, *silly symphonies*, *Alice in Wonderland*, *Micawber*, *Lord's*, *Yorkshire pudding*, *Cheshire cheese* (fromage de Chester). Nous citons au hasard de nos notes, car notre propos n'est pas, dans les limites étroites d'un compte rendu, d'examiner les divers aspects de l'immense moisson engrangée dans ce volume : nous renvoyons nos lecteurs à l'étude détaillée et hautement compétente que M. Félix Boillot a publiée dans la 'Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes' en mai et juin 1939, p. 193-204 et p. 256-264.

Si nous nous permettons d'offrir ci-dessous quelques suggestions à M. Mansion, c'est pour répondre à son appel et pour lui prouver, par notre modeste contribution, combien nous admirons son œuvre. Voici quelques omissions : *cut-and-dried*; *to be star-crossed*; *phantastical* (avec *ph*); *forehead-cloth* (fronteau); *cate* (provision); *pot-pourri bag*; *woodcraft* (dans le sens archaïque : *School of Woodcraft* = Ecole Forestière); *to have the jitters* (le trac des acteurs); *staggered holidays* (vacances échelonnées, dans le système des vacances payées); *to fable*; *whipster* (dans Shakespeare et dans Carlyle : *Past and Present*, ch. iv); *a t. b. patch on one lung* (= tuberculosis); *angle* (dans le sens du français et de : point of view, p. e. *to approach from a different angle*); *box-spanner* (clé à tube); *columbus* (nom commun = découvreur); *faint* (dans le sens de : tainted; *chewing a faint apple*); *Oxford Group*

Movement; *buckshee* (indiqué comme adverbe et substantif, mais existe comme adjectif : *buckshee rum* = rhum de rabiau); *char* (= tea, argot); le mot *endive* est bien expliqué; par contre *lettuce* est traduit simplement par 'laitue', alors que ce mot désigne, en Angleterre, toute espèce de salade crue. Comme il serait souhaitable que *blanc-mange* fût seulement l'équivalent de 'blanc-manger' : les menus anglais nous rappellent que le deuxième sens est le plus consommé; citons cette définition exacte, sinon appétissante : « a sweetmeat made of dissolved isinglass or gelatine boiled with milk, etc... and forming an opaque white jelly » (Shorter Oxford English Dictionary). Les circonstances présentes et nos occupations particulières nous ont fourni l'occasion de vérifier les termes militaires et ainsi de constater des oublis. *Near* est bien indiqué dans le sens de 'gauche' (contraire : *offside*), mais il convient de noter que ce terme, d'équitation à l'origine, peut fort bien s'appliquer à une voiture; ainsi on dit : *the nearside mudguard* = le garde-boue de gauche; M. Mansion donne : *off-wheeler* = sous-verge de derrière, mais non pas *near-wheeler* = porteur de derrière. *Swaddy*, qui est grosso modo l'équivalent de notre 'poilu' est absent, comme aussi *maconochie* (hachis avec légumes, sorte de assoulet en boîte pour l'armée); *elephant* (abri recouvert de tôle enduite, de forme semi-cylindrique); *valise* (cantine d'officier); *mining company* (compagnie de sapeurs mineurs); *substantive rank* (grade à titre définitif); *medium artillery* (artillerie lourde de campagne); *concur* (équivalent de : transmis avec avis favorable); *attached for rations* (mis en subsistance); *leave for compassionate reasons* (permission exceptionnelle); *leave personnel* (les permissionnaires); *air factory* (usine d'aviation); à propos de *air*, nous avons relevé, à côté de 'on the air' — *his speech will be put on the air* = son discours sera radiodiffusé — 'over the air' — p. e. : *to serialise a novel over the air*; *box-barrage* (tir d'encagement); *richies* (mot d'argot de l'« Autre » guerre, désignant les 'anti-aircraft guns'). Cette guerre-ci est responsable de nouveaux mots d'une réédition devra introduire : *air-raid warden* (l'équivalent de notre 'chef d'îlot'); *lightning-war* (traduction de l'allemand : *Blitzkrieg*); *leaflet raid* (raid aérien pour le lancement de tracts de propagande chez l'ennemi); *a sound-locator squad* (groupe de détecteur par le son); *black-out* (pour lequel, chose surprenante, nous manquons de traduction). M. Mansion pourra se dispenser d'introduire *decontamination*, qui rivalise de laideur avec 'deratization'; s'il prend l'avis de A. P. Herbert, il l'exclura sûrement, ainsi que *vacuee* et *evacuation* dont ce puriste ne veut pas, à cause du sens luridique de ce dernier peut-être et aussi à cause du défaitisme que ce terme implique : « To 'evacuate' a city, dit-il, is to abandon, to surrender it. The word stinks of defeat. To 'disperse' or 'scatter' is a sensible military manoeuvre... we should have had 'scatter camps' and 'scatter children', 'scatter areas'... ».

Mais arrêtons-là nos remarques et concluons ce compte rendu écosu par nos félicitations aux éditeurs qui ont réalisé un chef-

d'œuvre de typographie et à l'auteur qui a mérité la reconnaissance de tous les anglicistes et dont le magnifique labeur recevra l'hommage de plusieurs générations, car il se passera bien des années, un demi-siècle peut-être, avant que le 'Mansion' soit remplacé; ou plutôt, il n'aura pas de remplaçant, mais un successeur qui commencera par recueillir ce très précieux héritage.

LOUIS BONNEROT.

ERNEST WEEKLEY : *Jack and Jill, a study in our christian names.*
— John Murray, 1939, XII + 193 p., 5 s.

Something about words, publié par le Prof. Weekley en 1935, ne restera pas, comme il l'avait annoncé, le dernier des volumes qu'il aura consacrés aux mots anglais. La série s'est enrichie, en 1939, d'un volume de plus, dans lequel il s'occupe cette fois des prénoms anglais, et qui, vu le nom de son auteur et l'intérêt que les Anglais savent apporter aux choses de leur langue, n'aura pas, croyons-nous, moins de succès que les précédents.

Il va sans dire que cette branche de l'onomastique, comme les autres, abonde en curiosités. L'histoire du vieux prénom *Amery* en est une: il est emprunté au vfr. *Aimeri*, — dont la forme italienne *Amerigo* a fait la fortune que l'on sait — et remonte au fond au vhal. *Amalric*, dont le premier élément (= travail, — ou énergie?) se retrouve dans le nom dynastique des *Amelings*, rois des Ostrogoths; il est surtout aujourd'hui nom de famille. Pour prendre un fait d'une portée plus générale, l'ensemble des noms féminins représente une liste dont les proportions dépassent considérablement celles des masculins: « de même que le costume de la femme se distingue de celui de l'homme par des changements constants dans la forme, la couleur et l'ornementation, de même les noms féminins montrent des changements et des retours de la mode et toute espèce de moyens plus ou moins fantaisistes qui cherchent à leur donner plus d'attraits ». Ces curiosités-là ne relèvent pas spécialement de l'anglais, d'autres sont peut-être plus caractéristiques. Ainsi, le Prof. Weekley nous rappelle quelque part l'usage, perdu depuis longtemps, de donner le même prénom à plusieurs frères ou à plusieurs sœurs, « peut-être par désir de s'assurer un héritier ayant le nom voulu en un temps (les exemples vont du xiv^e siècle au xvii^e inclusivement) où les familles étaient prolifiques et où la mortalité se faisait lourdement sentir (1) ». Ailleurs, il s'amuse à exhumer d'étranges composés empruntés à l'époque puritaine: *Standfast-on-High, Fight-the Good Fight-of-Faith, More-Fruit, etc.*, qui ne désignent pas, comme on pourrait le croire, des personnages du *Pilgrim's Progress*, mais sont les prénoms de certains jurés du Comté de Sussex au temps de Charles II. Et ailleurs encore, il attire l'attention sur l'origine géographique de certains prénoms, par exemple *Rudyard*, qui est le nom d'un lac du Staffordshire.

(1) De ce vieux et curieux usage, l'auteur de ces lignes connaît au moins un exemple contemporain, en France.

Ce qui ressort surtout de son livre, de ses dernières pages en particulier, c'est qu'il n'y a guère, en principe, de limites à la fantaisie des parents anglais en matière de prénoms. On comprend qu'après avoir écrit sur la question huit chapitres, intitulés : *Introductory, Saxon and Norman and Dane are we, The Saints, The Greek and Romans, The Old Testament and the Puritans, The Growing list, Fancy names, Pet forms*, il en ait ajouté un neuvième, qu'il appelle *Cruelty to children*.

Les titres de chapitres qu'on vient de lire indiquent assez le plan que suit le livre. Pourquoi le Prof. Weekley semble-t-il se féliciter dans sa préface de n'avoir été ni méthodique ni scientifique? L'exécution du plan cité, qu'appelaient la nature du sujet, nous paraît avoir été conduite de façon très satisfaisante, et l'index placé à la fin du volume le rend plus satisfaisant encore. De plus, le livre est non seulement méthodique, mais scientifique aussi, si c'est être scientifique que de tenir à ne donner, autant que possible, que des renseignements exacts et suffisamment complets, quitte à renoncer parfois au charme des *associations* pour se contenter d'arides et inévitables énumérations. Et cependant il manque selon nous à ce livre certains compléments, qui n'auraient nui en rien à son mérite s'il avait plu au Prof. Weekley de les y faire rentrer. Dans la revue des époques et des nouveautés qu'elles amènent, n'aurait-il pas pu introduire plus de précision en faisant plus souvent appel à la statistique? N'aurait-il pas pu nous dire avec quelque exactitude, par exemple, quels sont les noms de garçons et de filles les plus répandus en Angleterre aujourd'hui et dans quelles proportions ils se trouvent répartis sur tel ou tel point donné? Nous avouons que nous attendrions plutôt du Prof. Weekley ce genre de renseignements que telles de ses explications dont la plupart au moins des lecteurs pourraient bien se passer, par exemple : *St Theresa or Teresa, a Spanish visionary of the 16th century...*, ou encore *Stella had already been used by Sidney for Penelope Devereux, for whom, as Astrophel, he wrote a sonnet sequence*.

J. DELCOURT.

HANS-OSKAR WILDE : *Vom Leben der englischen Hochsprache in Gegenwart und Geschichte*. — Halle, Niemeyer (Studien zur englischen Philologie, XCVI), 1939, 48 p., R. M. 2,40.

L'idée centrale de M. H.-O. W. est qu'il y a parallélisme entre les changements que peuvent subir les sons suivant leur place dans le langage (ainsi on entend quelquefois un *ô* dans *large* et dans *rather*) et ceux que révèle leur histoire au cours des âges. L'intonation et tout ce qui s'y rattache, qui jouent dans la vie du langage un rôle dont on n'a pas assez tenu compte jusqu'à présent, montreraient la voie qu'a suivie l'évolution pour amener l'état actuel.

Le fait des variations contemporaines est illustré principalement, après quelques pages d'introduction et un tableau résumé,

au moyen de quelques textes empruntés au volume d'Armstrong-Ward, tels que les rendent l'interprétation du volume d'une part, des disques d'autre part. Quant au côté historique de la question, il est indiqué au moyen de nombreuses considérations générales où rentrent vraiment trop d'affirmations et pas assez d'exemples; comment, d'ailleurs, une idée aussi large que celle de M. H.-O. W., idée qui relève non seulement de l'histoire du langage mais de l'histoire tout court, pourrait-elle être traitée de façon satisfaisante dans une brochure de trente-huit pages dont une dizaine sont remplies par des textes d'Armstrong-Ward? Nous souhaitons que M. H.-O. W., dans la nouvelle utilisation de ses observations qu'il nous annonce, développe et clarifie son exposé de façon à en dégager, à défaut peut-être de tableaux complets, des points de repère significatifs et dûment mis en valeur.

J. DELCOURT.

A. W. VAN DER HORST AND CHRISTINA VAN HEYNINGEN : **English : Intelligent reading and good writing.** — Maskew Miller Ltd. Capetown, 1939, 237 p.

Ce volume publié par deux professeurs de l'Université anglo-hollandaise de Stellenbosh, en Afrique du Sud a, malgré les quelques chapitres tout entiers consacrés à des questions linguistiques, une valeur hautement littéraire qui ne saurait échapper au lecteur français. Le but des auteurs est, avant tout, de rendre l'étudiant capable d'apprécier la bonne littérature, de lui apprendre à bien écrire et, ce faisant, à bien penser. Les remarques pénétrantes que contiennent les deux premières parties du livre, sur l'art de lire et d'écrire, remarques étayées et illustrées par un grand nombre d'exemples et d'exercices pratiques fort variés, révèlent, avec une expérience très sûre, un sens littéraire de premier ordre. Les derniers chapitres où sont étudiés avec pertinence les différents aspects du langage met constamment en lumière le lien étroit existant entre la rectitude de la pensée et la propriété de la forme. Bref, c'est là un petit volume traitant un sujet souvent abordé, mais fort original dans son esprit comme dans sa forme et qui nous apporte un souffle vivifiant de cette lointaine Afrique où la vie intellectuelle est plus que chez nous une conquête.

L. DIETZ.

R. W. CHAMBERS : **Man's unconquerable mind. Studies of English authors from Bede to A. E. Housman and W. P. Ker,** Jonathan Cape, 414 p., 15 s.

Le Professeur Chambers est décidément l'homme de l'unité et de la continuité. On se rappelle peut-être comment, il y a quelques années, il a vaillamment défendu l'idée qu'il y avait eu, quoi qu'on enseigne couramment, une tradition ininterrompue dans l'histoire de la prose anglaise entre l'époque anglo-saxonne et l'époque moderne. Dans la préface de ce nouveau volume, il cite Oliver Elton

invitant ses lecteurs à voir en rêve la poésie anglaise comme ayant été tout entière écrite par un même poète, aux dons inimaginables. Sa conception de la littérature anglaise s'inspire de ce rêve, qu'il élargit d'ailleurs encore, puisqu'il embrasse sous un même titre des poètes et des prosateurs. C'est qu'il y a quelque chose de commun, suivant lui, entre les génies les plus divers de sa littérature, et, de fait, ses rapprochements, qui semblent inattendus à première vue, se révèlent plus plausibles à la lecture. Qui soupçonnerait qu'il y en ait beaucoup à faire entre Byron et Ruskin? Il y en a dans l'article de M. C. qui, ailleurs, sort même de la littérature anglaise pour en faire un autre, entre Bede et l'art chinois. Attitude à peine moins frappante pour qui veut rester étroitement fidèle à la vieille thèse de Dowden sur les quatre périodes de la carrière de Shakespeare : il ne croit pas aux influences restées plus ou moins mystérieuses qui auraient amené la période sombre vers 1600 et la période sereine environ huit ans après. Pour lui, la carrière de Shakespeare est avant tout celle d'un artiste qui va perfectionnant son art d'un bout à l'autre de sa vie, et il soutient sa thèse au moyen de nombreux arguments, qu'il trouve, en particulier, dans cette demi-tragédie placée au début de la période dite sombre, *Measure for measure*. On peut se demander si cet amour de l'unité ne va pas parfois trop loin et si, par exemple, M. C. n'oublie pas un peu, en traitant dans un même article More et Tindale, les différences profondes qui les séparent. Du moins a-t-il raison de souligner qu'il n'est pas difficile de trouver entre eux des ressemblances.

Le livre contient douze articles, consacrés à des thèmes très divers : le premier a pour sujet Bede et le dernier trois professeurs d'University College, Londres, qui furent les maîtres de l'auteur avant qu'il devînt lui-même une des gloires de cette savante université. Le titre de M. C. et les quelques remarques qu'on a lues plus haut indiquent assez le caractère commun à ces différents articles : on pourrait en appeler la suite un hymne à l'idéalisme anglais. Il faut ajouter que cet amour de l'idéalisme se complait dans la controverse. Qu'il s'agisse de l'unité de Beowulf ou de celle de Piers Plowman, ou de la carrière de Shakespeare, ou de sa collaboration au drame anonyme de *Sir Thomas More*, ou de Byron ou de Castlereagh, M. C. aime à combattre les idées trop facilement reçues, à dissiper des erreurs ou des malentendus. On peut être parfois étonné de le voir, au cours de ses discussions, s'attaquer aux autorités les plus en vue, à M. Dover Wilson, par exemple, à propos de *Measure for measure*. Mais il ne diffère jamais de ses pairs qu'avec tact et mesure, et si quelqu'un de ses coups a été trop rude, il n'hésite pas à leur en demander pardon.

Est-il besoin de noter, pour tenter le lecteur de s'attacher aux pas de M. C., que son style a tous les mérites que peut avoir un style académique raffiné, avec à l'occasion ses allusions, ses sous-entendus, bref, ce qu'on nous permettra d'appeler le plus charmant des éclairages indirects? Nous croyons l'éloge inutile quand il s'agit d'un maître et d'un écrivain si justement connu et apprécié

que le Prof. C. Disons seulement que si, par malheur, un habitué des *Etudes anglaises* se trouvait ignorer ce que c'est que l'humour, nous lui conseillerions doublement de se mettre sans tarder d'avantage à la lecture de *Man's unconquerable mind*.

(Ce livre nous a été adressé grâce à l'aimable entremise du British Council.)

J. DELCOURT.

A Petite Pallace of Pettie his Pleasure, edited by HERBERT HARTMAN. — Oxford University Press, 1938, xxxiv + 327 p., 25 s.

Avec les variantes des trois suivantes, Mr. Hartman nous livre ici le texte, non modernisé, de la première édition du *Petit Palais de Plaisir*. C'est dire qu'il satisfait aux exigences du travail scientifique mieux que ne l'avait fait Israël Gollancz, il y a quelque trente ans, dans une réimpression devenue difficile à trouver. L'introduction et les notes ont, de leur côté, mis à profit les travaux des trente dernières années. A vrai dire celles-ci ne pouvaient guère, sur le chapitre des sources des nouvelles de Pettie, ajouter aux données fournies par Koeppel, par Gollancz et par Douglas Bush. Par contre, elles précisent fort heureusement l'origine des nombreuses allusions faites par l'auteur et ses personnages à de multiples héros de la légende, de la fable ou de la nouvelle. Surtout elles relèvent, avant que l'index méthodique en soit dressé, les proverbes et sentences d'allure proverbiale desquels, en bon précurseur de l'Euphuisme, Pettie fait si volontiers usage; en indiquent la provenance chaque fois que faire se peut; en signalent les principaux emplois dans la littérature du temps. Facilitée par les travaux de Tilley (*Elizabethan Proverb Lore*), d'Apperson (*English Proverbs and Proverbial Phrases*), et de Smith (*Oxford Dictionary of English Proverbs*), il y a là une précieuse contribution à l'histoire de la prose élisabéthaine. Et c'est à ce titre encore que l'introduction mérite surtout de retenir l'attention. On est heureux d'entendre Mr. Hartman y exprimer la conviction que la naissance et les progrès du style euphuiste relèvent d'un mouvement de beaucoup trop grande ampleur pour qu'on en puisse découvrir la source chez un écrivain particulier. On ne lui sait pas moins gré de son inventaire, à la fois substantiel et précis, des divers procédés mis en œuvre par Pettie afin d'orner sa phrase et d'amplifier ses développements. On regrette toutefois qu'il ne se soit pas davantage soucié de rechercher, parmi les divers courants venus soit de la rhétorique médiévale, soit de la rhétorique humaniste, soit d'ailleurs encore, et qui faisaient des uns ces cicéroniens tandis qu'ils en menaient ou en allaient mener d'autres à la pratique, qui du style euphuiste et qui de l'Arcadianisme, ceux auxquels il convient de rattacher l'effort de Pettie dans ce domaine. Et peut-être a-t-il, chez Pettie, un peu trop exclusivement envisagé le styliste aux dépens du conteur. Du conteur mettant en œuvre, pour la conduite de ses récits, une technique particulière qui représente, elle aussi, un aspect important du roman euphuiste.

Il y a bien, dans les notes relatives aux sources, quelques indications sur les principaux changements que Pettie leur a fait subir. Mais elles restent trop brèves et succinctes pour en mettre en lumière la nature profonde et en souligner toute l'importance.

René PRUVOST.

3. B. HARRISON : **The Elizabethan Journals; being a record of those things most talked of during the years 1591-1603.** Comprising **An Elizabethan Journal, 1591-4; A Second Elizabethan Journal, 1595-8; A Last Elizabethan Journal, 1599-1603.** London, Routledge, 1938; pp. xiii + 395, 379, 364; 15 s.

Voici les trois « Elizabethan Journals » successifs (1928, 1931, 1933), réunis en un seul volume, avec une nouvelle préface, et un Index général. Que dire de cette œuvre, qui n'ait été dit? Nous ne pouvons que remercier, avec l'auteur, l'éditeur; et exprimer notre plaisir le plus vif. Sous un format très maniable, douze cents pages au moins nous sont offertes, dont onze cents de texte, sur la vie de l'Angleterre pendant les douze dernières années (1591-1603) du règne d'Elisabeth; en ordre chronologique, des extraits choisis dans les documents contemporains — lettres, rapports, mémoires, annales, ouvrages historiques ou biographiques, etc. — sont donnés sans régularité uniforme, mais de façon que par leur nature et leur répartition ils tissent sur la période qu'ils couvrent le réseau le plus dense et le plus significatif possible. Ils sont placés, soit exactement à la date de leur rédaction, soit à un moment assez rapproché de celle-ci pour que, publiés, ils aient pu encore entrer dans le « paysage » intellectuel du lecteur moyen; ou que, inédits alors, ils prennent pour nous la valeur d'un témoignage direct sur l'état des esprits comme sur les faits. Ces textes sont ou bien intégralement reproduits, ou bien adaptés, parfois même résumés; et si profonde est chez Mr. Harrison la connaissance de ce siècle Elisabethain, de ses mœurs, de son atmosphère et de sa langue, qu'il fait ainsi à tout moment de petits pastiches, dont on ne saurait trop admirer la réussite achevée. Monument d'érudition donc, mais d'art tout autant; et ce qui s'en dégage n'est pas seulement un ensemble très riche de faits représentatifs, illustrant l'âge le plus glorieux peut-être de l'Angleterre du passé, mais aussi, vue par les yeux de quelque bourgeois de Londres, nourrie des faits divers qu'il a pu connaître, des propos qu'il a entendus, des rumeurs qu'il a recueillies, l'image de l'Angleterre et du monde qu'a pu se faire un contemporain de Shakespeare. Le Français peu familiarisé avec l'histoire politique du xvr^e siècle finissant sera surpris, à ce propos, de la place que tiennent alors dans les préoccupations de « l'homme de la rue » les choses de France, l'alliance de la reine protestante et du Béarnais, et ces multiples épisodes guerriers qui mettent les recoins de la Normandie et de la Bretagne dans toutes les imaginations anglaises — comme au plus fort de la guerre de Cent Ans. Nos réserves seront de l'ordre le plus

minime : quelques légères différences se révèlent, d'une partie à l'autre, dans la méthode, ou les renseignements auxiliaires offerts au lecteur, sans détruire d'ailleurs l'unité de l'ensemble; il eût été préférable d'autre part, à notre sens, que la source de chaque texte cité fût indiquée à sa suite, et non dans les notes; enfin, qu'un signe spécial eût noté les morceaux non reproduits, mais plus ou moins artificiellement recréés. — Avouons-le maintenant, nous n'avons encore rien dit de ce livre. Ce qui compte avant tout, c'est la variété, l'extrême intérêt de presque toutes ses pages. En vérité, Mr. Harrison, comme un chercheur érudit et heureux, est un humoriste de talent. Il y a dans le choix même de ces citations un sens merveilleux du pittoresque et de la naïveté savoureuse; et la discrétion parfaite, l'effacement que commande la méthode objective de l'histoire, répondant à toutes les exigences de l'humour, mettent suprêmement en valeur les trésors implicites de ces irréfutables témoignages. Comme nous aurions voulu avoir la place de citer! Ne manquons pas de l'ajouter cependant, le recueil est encore plus instructif qu'il n'est amusant; pour l'historien de la littérature notamment, et surtout du théâtre, c'est une mine d'information précieuse, rassemblée avec grand soin.

L. CAZAMIAN.

WILHELM FRANZ : Die Sprache Shakespeares in Vers und Prosa; unter Berücksichtigung des amerikanischen; entwicklungsgeschichtlich dargestellt. — Max Niemeyer, Halle an der Gaale, 1939, xxxx + 730 p.

Ce n'est pas un livre nouveau, mais la 4^e édition de la Shakespeare-Grammatik du savant de Tübingen, 40 ans après la première; « revue et considérablement augmentée », selon la formule. Comme il est dommage que M. Franz ne se soit pas décidé à l'écrire en anglais! combien elle serait plus lisible! Comme la grammaire d'Abbott, même moins complète et moins au courant des nouveautés, reste plus accessible et plus commode! comme elle souligne plus clairement les particularités shakespeariennes, en épuisant la liste des exemples fournis par le texte tout entier! Or c'est cela avant tout que l'on demande à une grammaire shakespearienne; rechercher dans Shakespeare des antécédents à certains américanismes modernes est une étude d'un autre ordre. Comme il est amusant de voir ce savant chenu et chevronné, dans son Introduction, tirer en passant, à propos de Shakespeare, son chapeau au national-socialisme, « der neue Staat »; donner, toujours en passant, un bon coup de pied à Goethe, et s'échauffer pour Schiller et Shakespeare, aristocrates de l'esprit, gardiens des trésors spirituels de leurs patries, etc.; donc, maîtres évidents de la jeunesse du « neue Staat »; il est bien fâcheux pour M. Franz que les choses aillent si mal entre Shakespeare et Schiller.

Georges CONNES.

H. B. CHARLTON : *Romeo and Juliet as an experimental tragedy* (annual Shakespeare lecture of the British Academy, 1939). — Humphrey Milford, 45 p.

Dans cette conférence entièrement digne de la magnifique série à laquelle elle appartient, le distingué spécialiste de Manchester, porté par sa connaissance approfondie de la théorie et de la pratique du théâtre en Europe au xvi^e et au xvii^e siècles, examine ce qu'il appelle le caractère « expérimental » de Roméo et Juliette. Shakespeare, au sortir d'une série de drames qui peignent, selon les formules courantes, le destin des grands, aurait essayé sa main sur une simple histoire d'amour soutenue par les thèmes de la Fatalité et de la Vendetta; mal satisfait de sa réussite dramatique, quoique, bien entendu, sauvé par sa magnificence poétique, il serait ensuite revenu pendant plusieurs années au drame historique et à la comédie.

A noter que, dans le volume de *Mélanges* offert en 1939 à Miss Mildred K. Pope, professeur de philosophie française à Manchester et docteur h. c. de l'Université de Bordeaux, M. Charlton, dans un article intitulé « France, as chaperone of Romeo and Juliet », dépouille avec une précision spirituelle les versions françaises de l'histoire par Sevin et Bodistuan.

Georges CONNES.

PAUL BARATIER : *Lord Bolingbroke, ses écrits politiques*. — Id., ***Lettres Inédites de Bolingbroke à Lord Stair, 1716-1720***. — Imprimerie de Trévoux, 1939; 2 vol. in-8°, pp. 370 et 106.

Deux travaux précis, probes, élégants, et qui seraient irréprochables si leur scrupule même ne les avait un peu paralysés. La thèse principale étudie les écrits politiques de Bolingbroke, d'après les documents imprimés, et aussi certains manuscrits, dépouillés dans les archives du comte de Stair, au château de Lochinch (Ecosse), au Public Record Office de Londres, au Musée Britannique, et dans les archives du Quai d'Orsay (Bibliographie, p. 361). L'enquête est donc sérieuse, en partie de première main. Elle ne change en rien d'essentiel l'idée que les historiens antérieurs nous donnaient de l'homme et de sa vie; mais les confirmations qu'elle apporte ont leur prix, étant le fruit d'une critique attentive; et non moins précieuses sont des corrections ou atténuations qui, sans transformer l'optique du sujet, la modifient sur plusieurs points. Il apparaît ainsi que tout bien pesé, Bolingbroke n'a pas négocié secrètement avec les Jacobites avant la mort de la reine Anne (p. 95-98); que si le pouvoir personnel du souverain restait si fort à cette date, c'est que, contrairement à ce qui a été dit parfois, la solidarité ministérielle n'était pas encore établie (p. 99); que Bolingbroke, en ces années dramatiques où il joue, et perd, une partie politique extraordinairement serrée, garde une tenue et une dignité morale qu'on lui a souvent refusées (p. 157, 165, etc.). La doctrine politique est examinée à son tour, clairement résumée, d'après la *Dissertation*

on *Parties*, les articles du « *Craftsman* », et surtout le *Patriot King*. La lucidité objective de cette analyse ne s'échauffe jamais, même lorsque la pensée rationnelle et la rhétorique froide de Bolingbroke s'animent d'une ardeur intérieure qui lui donne la force entraînante, comme elle a les intuitions créatrices, d'un véritable organicisme politique, auquel Disraeli devait rendre hommage au siècle suivant. M. Baratier n'a pas voulu réagir imaginativement à ces doctrines dont l'intérêt historique est pourtant qu'elles ont esquissé les thèmes d'une religion du mythe monarchique et de l'Empire que le conservatisme anglais moderne a faite sienne. On peut regretter aussi les sacrifices auxquels il s'est résigné avec un ascétisme un peu gratuit, se refusant à chercher par exemple les sources de ces idées, à en suivre la fortune et l'influence, etc. Ainsi dépouillée et même appauvrie, la matière est du moins passée au crible par le labeur consciencieux d'un bon historien à l'esprit juridique, qui dégage les données certaines et dose exactement les mérites du reste. Écrit dans une langue sobre, en paragraphes souvent un peu massifs, le livre se lit avec plaisir, et gagne la pleine confiance du lecteur. Mais l'on déplore que certaines curiosités soulevées ne soient pas satisfaites, et que le Bolingbroke « philosophe », déiste, ami et inspirateur de Pope, n'apparaisse presque jamais en ces pages où sa présence constante, fût-ce à l'arrière-plan, eût été pourtant si légitime. — Les « lettres inédites de Bolingbroke à Lord Stair » avaient été consultées, mais sont publiées pour la première fois. Elles se placent entre le moment (1716) où Bolingbroke réfugié en France rompt avec le Prétendant Jacques III, et celui (1720) où Lord Stair, ambassadeur à Paris, est rappelé par son gouvernement. Elles éclairent notamment les tractations où se négocie la réhabilitation de l'exilé, la vie privée de ce dernier dans son pays d'adoption, la personnalité de Mme de Vilette, qui allait devenir sa seconde femme, et la douceur de rapports, l'humanité qui tempérait dès lors les luttes politiques anglaises (p. 23-4). Ces divers points sont touchés discrètement dans un avant-propos intéressant, que l'on eût souhaité moins bref. — Ayant fait ainsi la preuve de sa méthode, M. Baratier se doit maintenant de l'appliquer, avec plus d'audace et de façon plus fructueuse, à d'autres problèmes.

L. CAZAMIAN.

WILLIAM D. TEMPLEMAN : The Life and Work of William Gilpin.
— The University of Illinois Press : Urbana, Illinois, 1939,
336 p., 1 dollar, 3.

Les « Illinois Studies » se sont fait remarquer non seulement par un ensemble d'excellents et érudits travaux, mais encore par les sujets de certains d'entre eux; des études sur des écrivains anglais relativement peu célèbres mais dont l'importance dans l'histoire littéraire est réelle et indiscutable : Thomas Warton, Joseph Ritson, George Jeffries, J. G. Lockhart, etc. Aujourd'hui voici une étude sur le Rev. William Gilpin.

Les clergymen anglais du dix-huitième siècle, depuis Swift jusqu'à Crabbe, en passant par Warton, Mason et White of Selborne, tiennent une place dans les lettres de leur époque. On peut leur ajouter John Gilpin. C'est en effet, en premier lieu, un excellent type du clergyman érudit de son temps. Mais pour nous, ce ne sont ni ses sermons ni ses ouvrages théologiques ou biographiques qui nous importent. Gilpin, auquel M. L. Cazamian a fait une place dans la *Littérature Anglaise*, est, pour nous, associé à l'idée du pittoresque et au traitement de l'élément pittoresque dans l'histoire de la civilisation et de la littérature anglaise. Comme le goût pour le roman de terreur et le gothique, la passion du pittoresque a été un des moyens d'évasion chers à nos ancêtres d'Europe (et même un peu d'Amérique) pendant cinquante ans. L'engouement fut tel, on le sait, que cette sensibilité romantique pour certains aspects du paysage eut son héros, le Docteur Syntax, et les honneurs de la parodie. Les origines de ce mouvement, l'émerveillement devant une nature mieux comprise et artistiquement sentie et traitée, l'influence sur la société et les goûts du temps, les répercussions dans l'histoire littéraire en Angleterre et à l'étranger — où cette vogue s'associe à celle du « gothique » et de la sensibilité — tout cela revit dans cette étude sur Gilpin. De même, on y évoque des noms marquants dans la littérature anglaise : Gray, Mason, Walpole, Wordsworth, Coleridge, etc. Ce travail, très bien présenté, comme tous ceux de la collection, montre une érudition étendue et scrupuleuse et des soins intelligents pour classer une imposante matière.

Paul YVON.

3. **MARTIN : Les Prérromantiques anglais.** Choix de leurs poèmes, traduit, avec une introduction et des notices (*Collection Bilingue*). Aubier, Editions Montaigne. Paris, 1939. xviii + 350 pages, 35 fr.

Peut-on le dire ici? Plus j'étudie le XVIII^e siècle anglais, plus je me persuade que le « prérromantisme » est presque entièrement une invention des historiens littéraires; et la lecture de la présente anthologie, loin d'entamer cette conviction, n'a fait que la rendre plus solide. S'il fallait établir un lien entre les écrivains qui y sont rassemblés, on le trouverait beaucoup plus difficilement dans une promesse (ou même un simple désir) de renouveau, qui n'existe guère chez eux, que dans leur soumission à peu près unanime à un certain idéal littéraire, à des façons de sentir, surtout à des modes d'expression et à des règles qui sont classiques. Même l'« enthousiasme » dont ils font preuve reste classique. S'il arrive ce que je suis loin de nier) qu'on trouve çà et là, chez l'un ou l'autre, quelques traces de romantisme, n'est-il pas vrai qu'on en trouverait facilement autant chez Pope, absent de cette Anthologie, que chez Lady Winchelsea ou chez Parnell, placés ici en tête de liste; encore nous en fourniraient-ils moins à eux trois que le seul Milton. En fait, il n'est pas une seule période de la littérature

anglaise qui, étudiée de près, ne puisse nous donner autant de « préromantisme » que le XVIII^e siècle. — Ajoutons que c'est diminuer singulièrement un Collins ou un Gray, à plus forte raison un Burns ou un Blake, que les réduire au rôle d'annonceurs, d'introducteurs d'un mouvement littéraire. Avant d'être *post-ecce* ou *præce*, ils sont eux-mêmes.

Je regrette donc que M. Martin ait cru devoir employer ce mot de *pré-romantisme*, qu'il appelle un « néologisme discuté », au lieu de parler simplement des « poètes anglais du dix-huitième siècle ». — Mais ma critique de cette anthologie, substantielle et fort bien faite, ne voudrait pas aller plus loin que le titre. *L'Introduction* fixe avec bonheur les traits principaux et définit les grands thèmes de cette poésie du XVIII^e siècle, si conformiste et traditionnelle dans son ensemble, mais dont le conformisme permettait de si belles discordances individuelles. Et c'est justement pour définir individuellement ces poètes que M. Martin a écrit des notices, qui sont autant de petits chefs-d'œuvre de netteté et de justesse dans l'appréciation littéraire. On voudrait pouvoir citer ici, sans en retrancher un mot, les quatre pages qui sont consacrées à Collins; voici un fragment de la conclusion : « ... Fermé aux passions communes, détaché de nos quotidiennes émotions, il n'est presque pas de la terre. Il s'insinue dans la vie cachée des choses, se meut dans un monde d'images qu'il se crée, et dont il fait sa réalité. Y cherchant un équilibre qui n'est pas le nôtre, il le trouve dans ses fictions et ses harmonies propres. Par éclairs, avec des faiblesses et des maladresses, Collins a connu, sur la route de la démence, des lumières privilégiées de pure inspiration. » On ne saurait mieux dire. Il y aurait lieu, par contre, de faire quelques réserves sur certaines traductions, et justement sur celles de Collins, où le souci de dégager le rythme conduit à des suppressions regrettables d'épithètes. Mais je préfère signaler particulièrement les poèmes de Thomson, et, naturellement ceux de Gray, qui sont admirablement rendus. La tâche qu'a entreprise M. Martin était fort difficile, souvent ingrate. Remercions-le d'avoir osé l'entreprendre, et félicitons-le de l'avoir menée à bien, dans presque tous les cas.

A. DIGEON.

GEORGE PASTON & PETER QUENNEL : « **To Lord Byron » *Feminine Profiles, based upon unpublished letters.*** — Murray, 1939, xviii + 275 p. in-8vo (Illustré), 12 s. 6 d.

Les archives de la fameuse maison d'édition d'Albemarle Street se sont ouvertes aux auteurs de ce livre. Et quelques lettres inédites de Byron, et de nombreuses lettres inédites adressées à Byron, s'offrent ici aux regards amusés du lecteur. Car c'est d'amusement qu'il s'agit — et d'un plaisir qui, dans aucun sens du mot, n'est jamais tout à fait pur; il n'est pas question de mieux comprendre, de plaindre ou d'aimer davantage, le caractère du poète, le mélange de fatuité et de satanisme, traversée de brefs moments de pitié ou de clairvoyance morale, relevés de maintes saillies d'esprit

comique ou de simple bon sens, qui fut le centre généralement tiède, sinon froid, de ces brûlants orages féminins. Byron conservait jalousement les souvenirs, les mèches de cheveux comme les lettres, des nombreuses victimes que faisait, émanée de sa personne ou de ses écrits, son extraordinaire puissance de séduction.

Elles sont ici une douzaine. Celles qui risqueraient le moins de passer notre curiosité, la demi-sœur si vite conquise, Augusta Leigh, et l'épouse si vite rebutée, Annabella Milbanke, manquent à la galerie. Celles qui y figurent comprennent des noms connus, et le plus souvent aristocratiques : Mrs. Spencer Smith, Lady Caroline Lamb, Lady Frances Webster, Claire Clairmont. Mais il en est d'autres, parfois fort humbles, dont jusqu'ici les biographies n'avaient cure : une servante galloise de Newstead, une suisse, fille d'avocat entichée de Rousseau, et la fameuse demi-mondaine Harriette Wilson, dont on peut dire désormais avec assurance que ces *Mémoires* scandaleux de 1825 n'ont pas tout inventé, n'ont même pas trop menti, en ce qui concerne ses rapports avec Byron. Et certes les missives où à propos de *Don Juan* cette aventurière en passe d'embourgeoisement français faisait de Paris la leçon au poète, et les épîtres de cette Lady Falkland qui longtemps persista à se retrouver dans les héroïnes de *Childe Harold* (elle s'y faisait reconnaître par ses propres fils!) sont du comique le plus involontaire et le plus réussi. On croit deviner quels piquants paragraphes André Maurois aurait su écrire à leur sujet.

Mais en vérité tout cela importe peu. Il est probable qu'on trouverait l'analogie de ces cas d'envoûtement plus ou moins durable dans les papiers de tels astres du cinéma d'aujourd'hui, qui ne sont pas des Byrons.

A. KOSZUL.

R. GLYNN GRYLLS : **Claire Clairmont, Mother of Byron's Allegra.**
— John Murray, 1939, xii + 304 p. in-8°, 10 s. 6 d.

Jane Clairmont, ou Claire Clairmont (pour lui donner le prénom qu'elle préféra), est dans l'histoire du romantisme anglais l'une de ces figures de second plan qui, justement parce qu'elles ne tiennent pas le devant de la scène où les pousserait un talent vraiment supérieur, se révèlent parmi les plus représentatives. Son aventureuse carrière rappelle utilement que si la réalité de la vie n'a sans doute pas connu beaucoup de Karl Moors, de Renés, de Manfreds, elle a connu bien des répliques de ces héroïnes passionnées qui traversent le roman populaire du temps. Née en 1798, d'un père mal connu — d'origine suisse apparemment — et d'une mère médiocre, mais non peu ambitieuse, qui allait devenir en 1801 la femme de William Godwin, cette vive brunette devenait ainsi par adoption la fille du philosophe révolutionnaire; elle allait devenir, par un double coup de tête, la compagne, inégalement appréciée, du second ménage de Shelley, et la maîtresse éphémère de Byron. A quelques mois d'intervalle, la mort allait lui arracher la fille très aimée qu'elle avait eue de celui-ci, et l'ami très fidèle

qu'elle avait en celui-là. Une longue existence allait ensuite la conduire, presque aussi voyageuse qu'aucun des bohèmes de son premier entourage, en Autriche, en Russie, et enfin, de nouveau, en Italie, où elle mourut en 1879, réfugiée dans le catholicisme autrefois si méprisé par elle. Sa plume facile, son œil curieux, un enjouement qui prenait vite le pas sur les ennuis ou les chagrins les plus profonds, firent d'elle, non pas un auteur (elle était trop versatile pour s'attacher à une œuvre de longue haleine), mais une épistolière assez remarquable. Et comme elle tint — par saccades — un journal assez abondant, nous lui devons presque tout ce que nous savons de sa nature inquiète, et parfois inquiétante. Nous lui devons même, car elle avait une verve critique souvent pénétrante, bien des aperçus précieux sur les grands hommes qu'elle rencontra dans son alerte jeunesse.

De ces journaux (récemment passés de la collection de T. J. Wise au British Museum), ou plutôt de copies de ces journaux, comme aussi des lettres écrites à Byron (que possède l'éditeur J. Murray), et de beaucoup d'autres documents, voire de portraits, inédits souvent, Miss Grylls a pu se servir pour la biographie fort attachante qui nous est ici offerte. Certes ce livre est beaucoup plus riche et sûr que tout ce qui s'était écrit jusqu'à ce jour sur Claire Clairmont. On regrettera cependant que l'auteur n'ait pas, en rappelant ce qu'avaient fait ses prédécesseurs (il y avait eu des articles, comme celui d'Edith Wyatt, dans la *North American Review* de 1916; il y avait eu même le piquant petit roman de Henry James, *The Aspern Papers*, 1888), montré plus clairement et ses propres mérites, et les lacunes persistantes de notre information : car enfin, même ici, l'histoire des cinquante dernières années de Claire tient en bien peu de pages, celle de sa conversion demeure tout à fait obscure, et surtout, pour les années qui toujours nous intéresseront davantage, on ne saurait oublier que si nous avons les lettres, ou nombre des lettres adressées par Shelley à Claire, nous n'en avons pas la contre-partie, et nous ne savons même pas, si elle a été détruite, quand et par qui elle le fut. Je ne crois pas d'ailleurs que plus de lumière sur ce chapitre modifie sensiblement une conclusion que Miss Grylls formule en quelques lignes heureuses, p. 150 : « like many women of her vivacious type who do not appear cold, she was not really passionate, and her enjoyment of a sexually exciting situation was entirely mental ». Avec ses inévitables imperfections (1), le livre sera précieux à tous ceux qui avec Shelley, mieux encore qu'avec Byron, ont senti le charme de cette nature primesautière, voire fantasque, à tous ceux qui voudront suivre, de ses débuts orageux à l'accalmie de sa fin, la car-

(1) Certaines imperfections étaient peut-être évitables : le style est parfois à reprendre (p. 9, 20, 108, 136, 149, 159) et l'impression est parfois fautive (p. x, 109, 110, 123 et 125 — « la Fornaria » — 140, 154, 169); tels passages parmi les inédits (p. 57, 64, 114, 116) laissent suspecter des erreurs de lecture; dans tel passage connu (p. 41) je soupçonne depuis longtemps qu'il faut lire que Shelley s'accuse de n'avoir su garder aucune mesure, non en « security ».

rière d'une femme dont, comme le disait une inscription au cimetière de l'Antella, non les fautes seulement, mais aussi les vertus appelaient une expiation.

A. KOSZUL.

Selected writings of Thomas de Quincey. Selected and edited with an Introduction by Philip Van Doren Stern. — The Nonesuch Press. London, 1939, 1176 p., 10 s. 6 d.

« Any selection and arrangement of material is certain to meet with objection », déclare prudemment M. Van Doren Stern. Mais le lecteur est ici beaucoup moins enclin à la critique qu'à la gratitude. Il sait gré à l'éditeur, et aussi à la Nonesuch Press, de lui offrir, en un volume élégant et maniable, imprimées en caractères d'une admirable netteté, plus de 1150 pages de texte qui contiennent bien l'essentiel de l'œuvre de T. de Quincey. Au plaisir physique que donne l'aspect du livre s'ajoute la satisfaction du choix fait par M. Van Doren Stern. Comme il le dit très justement, on peut regretter telle ou telle absence, mais on ne peut s'opposer à aucune présence.

Je ne peux cependant m'empêcher de formuler un regret : c'est que l'éditeur ait jugé nécessaire de retrancher, à l'intérieur des œuvres choisies, un certain nombre de passages. Il a eu la meilleure des raisons : le manque de place — et la meilleure des excuses : le fait que ses suppressions portent uniquement sur des digressions, et laissent intacte la ligne de la pensée de l'auteur — et il est également vrai que dans ces 1150 pages bien des digressions subsistent, et la tendance de de Quincey au vagabondage se marque clairement. Mais cette méthode n'est-elle pas dangereuse ? Un texte d'où les « erratic divagations » ont été expurgées ne donne-t-il pas forcément une image faussée, parce qu'assagie, et comme emboursoisée, de cet incoercible bohème ? « Irrelevant », ces passages, qui : pour nous, hommes raisonnables, soumis aux lois de la logique, mais pour de Quincey ? N'est-ce pas avec l'« irrelevance » que nous pénétrons au cœur de sa pensée ? Si j'insiste sur ce point, c'est qu'il me paraît résulter d'une erreur d'optique de M. Van Doren Stern. J'en trouve la preuve à la page 22 de l'introduction, où il déplore que de Quincey ne sache pas composer : « His writing almost never soundly planned and it is never developed in an orderly and logical way. » Mais de Quincey serait-il de Quincey, s'il devenait capable de bâtir un plan, ou, l'ayant conçu, de l'exécuter avec agement ? Les reproches de M. Van Doren Stern témoignent d'un refus d'accepter de Quincey tel qu'il est, et d'un désir de l'amender. On n'a pas laissé sa raison à la porte, en pénétrant dans la demeure spirituelle de son Auteur, et le juge par rapport à un idéal auquel de Quincey était essentiellement étranger. Nous ne reprochons pas à l'isard de ne pas suivre les grandes routes. Ne demandons pas de Quincey de renoncer à ses escapades et à ses aventures intellectuelles.

Cette introduction de M. Van Doren Stern présente par ailleurs

un résumé intéressant de divers aspects de la vie et de l'œuvre de de Quincey. Elle n'apporte pas de nouveautés, sauf dans la présentation des faits, et j'avoue ne pas voir du tout l'avantage qu'il y a à faire la biographie à rebours, en commençant au cimetière pour finir par le berceau. Le procédé n'est certainement pas « naturel », quoi qu'en dise M. Van Doren Stern; quant à la solution des problèmes que posent cette vie et cette œuvre, elle paraît un peu simpliste, puisqu'elle se résume, en fait, à la formule « romantic dichotomy », qui constate la complexité foncière de la personnalité de de Quincey, mais ne l'explique guère. Car enfin tous les hommes, « classiques » ou « romantiques », souffrent de « dichotomie » dans la mesure où ils ne sont pas tout d'une pièce. L'énigme que propose la curieuse figure de de Quincey au psychologue n'est certainement pas résolue par cette expression. M. Van Doren Stern aurait pu l'éclairer indirectement en le rapprochant de ses ancêtres spirituels, d'excentriques comme ce Sir Thomas Browne auquel il doit tant, ou de ses propres héritiers. La place lui a sans doute manqué. Et à qui ferait remarquer que la bibliographie qui clôt le volume est bien sommaire, il serait facile de répondre que cette édition est destinée aux lecteurs plus qu'aux chercheurs. En fait, les lecteurs trouvent ici — et c'est l'essentiel — une riche matière admirablement présentée.

(Ce livre nous a été adressé grâce à l'aimable entremise du British Council.)

J. LOISEAU.

M. MOWAT : **The Victorian Age.** — G. Harrap, 1940, 251 p., 7 s. 6 d.

Pour la fin de la période d'entre deux guerres, M. Mowat sera associé à Trevelyan, Guedalia, Vaucher, Hearnshaw, et d'autres, qui ont essayé de renouveler l'étude de certains aspects de l'histoire d'Angleterre. Cela, en prenant une vue plus large de sujets vastes d'ailleurs par eux-mêmes (Cf. ses trois volumes précédents). Ce qui l'intéresse, c'est l'histoire de la culture et de son influence sur la vie d'une nation. Sa préface est très significative à cet égard. Ici ce sont surtout quarante années de vie Victorienne qui se déroulent devant nous, et, comme un des traits caractéristiques de M. Mowat c'est aussi de décrire l'histoire de l'Angleterre en fonction de celle du monde entier, nous voyons les « Continental Politics » (chap. 2) étudiées avec « The Last Stage of Papal Rome » (chap. 10) et la critique de la politique de Napoléon III : « L'empire, c'est la paix ». Le chapitre 15, intitulé « Eminent Victorians » a une saveur, bien entendu, très particulière. Notre époque tourmentée a laissé sa marque sur ce livre original et vivant, mais fort solide aussi et très suggestif. L'auteur jette plusieurs fois un regard d'envie sur cet « Age of Confidence » de stabilité, et de liberté politique qu'était le « Victorian Age »; il en étudie l'« humour » dans un chapitre savoureux. Un regret toutefois : il nous semble que les travaux de nos collègues Anglicistes eussent pu — au moins quelques-uns — avantageusement servir à la préparation d'un tel ouvrage.

Paul YVON.

KATHLEEN JONES : **La Revue Britannique. Son histoire et son action littéraire (1825-1840).** — Droz, 1939, 207 p.

Des travaux de plus en plus nombreux nous ont déjà renseignés sur les relations littéraires franco-anglaises sous la Restauration et le règne de Louis-Philippe. La *Revue britannique*, fondée en 1825, et qui devait avoir une plus longue vie que la plupart des périodiques français du siècle dernier, attendait encore son historien. Miss Jones, dans cette modeste et utile thèse, s'est efforcée de retracer quel fut le rôle de cette revue dans ses quinze premières années, de 1825 à 1840. Ce rôle n'est pas des plus originaux. La *Revue britannique*, en effet, née à une époque (désormais bien révolue) où les revues anglaises étaient les premières de l'Europe, s'était donné pour tâche de traduire ou d'adopter en français les articles les plus importants parus en Grande-Bretagne. La plupart de ces articles traitent de géographie, d'économie, d'histoire, et ne concernent guère la littérature. Ceux qui traitent de la littérature anglaise de l'époque sont, en général, fort conservateurs de goût et n'ont guère contribué à révéler en France les grands poètes du romantisme anglais ou les grands romanciers du XIX^e siècle, exception faite pour Dickens.

Miss Jones a raconté avec soin les origines et la fondation de la *Revue britannique*; elle a suivi l'évolution de la revue, sous ses divers directeurs, Saulnier, Galibert, enfin Pichot qui est, avec le brouillon et peu scrupuleux critique, mais curieux esprit, Philarète Charles, l'angliciste le plus éminent que compta la revue dans ses premières dizaines d'années. Ses recherches, biographiques ou d'archives, ont été diligentes. Plusieurs des renseignements qu'elle groupe dans ses tables seront utiles à ceux qui ne peuvent aisément consulter les collections de la revue. Il est regrettable que son livre reste gauche et comme timide : l'auteur se réfugie derrière l'analyse sèche d'articles, de longues citations, des longueurs et des répétitions qui font paraître ses chapitres mal construits. Elle n'ose guère exprimer d'opinion personnelle, et elle évite à l'excès de faire ressortir l'intérêt littéraire que pourrait comporter le sujet. Quelle section de l'opinion anglaise est surtout représentée par ce choix d'articles qui s'appelaient *Revue britannique*? quelle était l'attitude de la revue, ainsi considérée, envers la littérature anglaise du passé, et du XIX^e siècle? quel rôle peut-elle jouer en France dans le vaste débat classicisme-romantisme? quelle place faut-il accorder à cette revue dans une histoire des relations intellectuelles franco-britanniques? Toutes ces questions, et d'autres, sont trop peu ou trop mal envisagées par l'auteur. Enfin, l'hommage qu'elle fait à notre langue en publiant ce livre en français nous touche, mais ne ferme point nos yeux à une certaine platitude d'expression et une pauvreté de vocabulaire et de style regrettables.

Henri PEYRE.

GUY B. PETTER : **G. Meredith and his German Critics**; with Preface by E. A. Baker. — H. F. and G. Witherby, 1939, 319 p. in-12, 10 s. 6d.

Ouvrage conçu sur un plan original. La première partie consiste en une série de chapitres dont chacun résume l'un des articles, essais ou livres parus en allemand sur le grand romancier anglais, dans leur ordre chronologique, en en donnant des citations caractéristiques; de brèves études, sur des sujets connexes, dues à la plume de Mr. G. B. Petter, y sont intercalées. La seconde partie est la traduction presque intégrale du livre de Greta Grimsehl (1924) sur *Les rapports des sexes dans les romans de G. Meredith*.

On ne saurait, certes, parler ici d'unité, ni de composition rigoureuse. Les critiques germaniques de Meredith, venus tard à la tâche (1^{er} article sur lui, 1899 — 1^{re} traduction d'une de ses œuvres, 1904), mais nombreux à partir de 1910, non seulement répètent parfois ceux d'autres nationalités, mais encore se répètent entre eux. Toutefois les élagages indispensables sont généralement faits; et la personnalité du romancier-poète ressort assez fortement pour fournir un centre à ces analyses et recherches diverses. En outre, l'auteur le remarque avec justesse, le tour de la pensée allemande oriente la plupart d'entre elles, en les faisant converger sur un aspect du génie de Meredith que nous devons peut-être en partie à son éducation chez les frères Moraves, au bord du Rhin : sa philosophie, à la fois intellectualiste et mystique, très différente de l'empirisme anglais, et plus étrangère encore à l'indifférence pour les idées, volontiers professée par le public britannique, comme au culte de l'objectivité ou à celui de l'art pour l'art entre lesquels se partageaient alors les écrivains français.

Parmi les contributions de Mr. G. B. Petter, plusieurs apportent des précisions ou des suggestions utiles : les pages qu'il consacre à l'influence de Jean-Paul Richter, par exemple, sur le style Meredithien, ou au rapport de l'hippogriffe, symbole du sentimentalisme, avec le monstre ailé de l'Arioste.

Le problème qui se trouve très largement posé dans cette succession d'études discursives est celui de savoir si Meredith, « probablement le romancier anglais le plus familier avec le monde des livres et de la pensée », reflète les idées de son temps ou s'il les dépasse. On ne risque pas grand chose à trancher les problèmes de cet ordre en affirmant que les deux solutions sont bonnes; on risque moins encore qu'en tout autre cas lorsqu'il s'agit de Meredith, que ses lectures et ses amitiés ont constamment tenu en contact avec la vie intellectuelle environnante, sans qu'il apporte son adhésion explicite à aucun système ou à aucune doctrine. La conception de l'évolution qui domine toute sa philosophie est d'ordre si général qu'on lui trouverait des antécédents ou des analogues aux époques passées, aussi bien que contemporaines ou futures. En ce qui touche les rapports entre les sexes et la condition de la femme, s'il s'accorde avec un John Stuart Mill, il est en avance sur l'opinion moyenne de vingt ou trente ans, sinon davantage; et Virginia Woolf,

orsqu'elle écrivit *A Room of one's own* en 1929, aurait pu se réclamer de lui. De même, il a anticipé sur certains principes de la psychanalyse, concernant le rôle du subconscient, l'importance de la vie instinctive, et les relations étroites du physique avec le moral.

Toutefois, il suffit de poursuivre le rapprochement pour sentir combien certaines obsessions, tenues pour naturelles et inévitables par Freud et ses disciples, l'auraient révolté; et combien — même s'il paraît à l'occasion les entrevoir — il est loin de leur accorder une place dans sa conception de la morale individuelle ou sociale. Il apparaît ainsi comme un grand Victorien, malgré son ardeur à combattre les préjugés et les limitations du siècle; mais il apporte en même temps la démonstration de tout ce qui peut tenir sous ce vocable d'indépendance d'esprit, de sincérité passionnée et de vigueur constructive.

Le livre de Mr. Petter, clairement présenté, illustré de textes et d'exemples concrets, n'a rien d'une étude d'ensemble; mais il constitue un complément d'information précieux pour quiconque veut comprendre la personnalité de Meredith, et situer son œuvre dans l'évolution de la pensée.

M. L. CAZAMIAN.

GEORGES LAFOURCADE : *Arnold Bennett, a Study*. — London, Frederick Muller, 1939; 300 p. in-8°, 12 s. 6 d.

Voici une étude et une évaluation de Bennett consciencieuses, solides et pénétrantes. M. Lafourcade a poussé plus loin que nul autre avant lui la recherche et l'organisation des données de fait sur lesquelles un pareil jugement doit reposer; il a utilisé soigneusement les documents biographiques, a dépouillé l'œuvre sans négliger aucune de ses parties, et ajoute, sur plusieurs points intéressants, à notre connaissance des sources (Appendice, pp. 264-281). Mais ces mérites de labeur et de soin, qui feraient à eux seuls la valeur d'un travail, servent de soutien à des qualités plus brillantes. Nous avons ici dans la force du terme une interprétation critique — non pas complète, le format et l'allure du livre ne le permettaient guère; ni dépouillée de tout caractère provisoire, la carrière de Bennett restant trop proche de nous. M. Lafourcade est le premier à le savoir et à le dire, pour que cette appréciation ait chance d'être définitive; mais durable à tout le moins, par sa largeur et sa pondération réfléchie, et l'autorité d'une mise au point déjà très élaborée. Les problèmes que soulèvent la personnalité si curieuse et la physionomie littéraire ambiguë de Bennett, comme la dispersion et l'inégalité de son œuvre, sont signalés avec lucidité, abordés sans réticence, et poussés énergiquement vers des solutions persuasives. Cette discussion est animée d'un esprit de sympathie clairvoyante; et si en fin de compte une place de premier plan est réclamée pour le romancier, à côté de Wells, Galsworthy et Conrad, les faiblesses de ses meilleurs livres, comme l'intérêt de presque tout ce qu'il a écrit, sont impartialement pesés. Les trois chapitres les plus

remarquables : « Classical, Tragedy », *The Old Wives' Tale*, « Æschylean Trilogy », *Clayhanger*; « Modern Comedy » (avant tout, *The Pretty Lady*, *Riceyman Steps*, *Lord Raino*, *Imperial Palace*), apportent une contribution notable à l'étude du roman anglais moderne; le troisième met justement l'accent sur cette montée tardive de sève créatrice qui releva, de 1918 à 1930, un art en apparence épuisé; tandis que le premier analyse avec précision les procédés grâce auxquels Bennett crée, dans *The Old Wives' Tale*, cette demi-incertitude du rythme chronologique de l'action, d'où naît chez le lecteur, au choc de surprises répétées, le sentiment de la marche traîtresse et irrésistible du temps. Sur ce dernier point, on hésite à suivre jusqu'au bout M. Lafourcade; non que sa dissection ne soit exacte; mais parce que la méthode instinctive ici employée par Bennett, avec plus de conscience et de très heureux effets, est aussi vieille que la fiction elle-même; depuis que les écrivains racontent des histoires, ils en varient le « tempo », avec un art plus ou moins attentif, pour distribuer dans leur récit les lumières et les ombres, et c'est dans l'ombre, tout naturellement, que s'accumule le passage pur et simple du temps, pour en surgir à nos yeux comme un fait accompli. Toute la différence tient à ce que le pessimisme de Bennett donne ici une intensité dramatique aux changements brusques d'éclairage qui modifient pour nous, dans son livre comme dans la vie, la physionomie des êtres; et cette intensité, que le roman n'ignorait pas avant lui, il en communique la sensation par des moyens sans grande nouveauté. On ne saurait trouver là d'innovation technique véritable. Peut-être aussi, malgré que le mot soit employé deux ou trois fois, toute la place nécessaire n'est-elle point faite à la puissante vulgarité de Bennett — cette vulgarité profonde de l'homme, de l'artiste et de l'écrivain, dont la coexistence avec une noblesse véritable dans l'ordre de l'art n'est pas le moindre paradoxe de cette unique figure. On est tenté de se ranger à l'avis de ceux qui pensent — comme M. Lafourcade le rappelle — que l'œuvre est supérieure à l'homme (p. 7); de croire qu'une certaine technique, appliquée adroitement et vigoureusement, a donné des résultats dépassant la personnalité de l'auteur; et l'on se prend même à rêver, devant le « cas » Bennett, soit du pouvoir des recettes littéraires, soit de réserves anonymes de forces spirituelles, de tempéraments fertiles comme des terrains vierges, et de talents dont l'individu n'est pas entièrement responsable — notions dangereuses, et qui nous ramènent à un romantisme vieilli, mais qui semblent ici reprendre quelque réalité. — L'ouvrage est muni d'une très utile bibliographie, et d'un index. Il est écrit dans un anglais vivant, expressif, capable de force évocatrice et de finesse analytique (1). Au total, cette étude fait honneur à notre jeune école

(1) On a toutefois l'impression que M. L. ne se dégage pas assez, en quelques endroits, de la tonalité de style à laquelle l'atmosphère de son auteur a pu l'accoutumer, par exemple quand il écrit, à propos de Miss Dorothy Cheston : « She was the cause of his mixing far more intimately than he had done so far with the brilliant and highly emotional world of the stage. Bennett breathed

l'anglicistes, et sera reçue avec une chaleureuse estime — elle l'est déjà — par la critique d'outre-Manche et d'outre-Atlantique.

L. CAZAMIAN.

ERNEST A. BAKER : *The History of the English Novel* : vol. X. Yesterday. — H. F. and G. Witherby Ltd, London, 1939. 420 pages, 16 sh.

Avec ce dixième volume s'achève l'admirable Histoire du Roman Anglais que nous a donnée Mr. Baker. Depuis 1924 nous avons eu l'occasion de louer, à mesure qu'elle s'édifiait, cette construction puissante et régulière. Le dernier volume est intitulé *Yesterday* : les protagonistes en sont Conrad, Kipling, Butler, Barrie, Bennett, Galsworthy et D. H. Lawrence. C'est à Conrad que Mr. Baker fait la plus belle part : il va même jusqu'à parler de lui avant Kipling, que cependant il déclare avoir été populaire dix ans plus tôt que lui; avant W. H. Hudson, dont le premier roman précéda aussi de dix ans le premier roman de Conrad. Je crains qu'il n'y ait là une faute de perspective; mais, cette réserve faite, ajoutons que Mr. Baker parle excellentement de Conrad, allant jusqu'à lui emprunter pour mieux le peindre quelque chose de sa manière indirecte, de cette méthode de narration qu'on pourrait appeler *concentrique*. Le résultat est un portrait riche et vrai, nuancé, où se retrouve la complexité un peu mystérieuse du modèle.

De même que Mr. Baker me paraît avoir fait quelque tort à Kipling (et aussi bien à Stevenson) en semblant attribuer à Conrad une vogue du roman d'aventures qui était antérieure à lui, le même il étudie son œuvre, le moment venu, avec des réticences qui ont été de mode il y a quelques années, mais dont je croyais qu'on était maintenant revenu. C'est ainsi qu'il écrit : « His was a practical philosophy, and hence almost necessarily a shallow one », et un peu plus loin : « he had in fact more foresight, which is a practical talent, than insight ». Mais pourquoi une philosophie fondée sur l'action serait-elle nécessairement superficielle? Qui sait? Agir est peut-être après tout la vérité la plus profonde.

Sans doute est-ce sa préférence pour les romanciers « penseurs » qui a entraîné encore Mr. Baker à exagérer ensuite (du moins à mon sens) l'importance de Butler et son influence sur les romanciers qui l'ont suivi. Je sais bien que Butler a été lancé par Bernard Shaw; mais la caution est-elle suffisante? rappelons-nous que le même Shaw a osé un jour mettre Brieux sur le même plan que Molière. Et ce n'est pas la seule erreur qu'il ait commise, ni la plus grave. Celle-ci nous encourage du moins à avouer à notre tour qu'*Erewhon* nous paraît un roman assez terne, qui exploite un

in deeply not only the beauty, the voluptuous glamour of this society but also the romance and poetry of it » (p. 56). — Sur la question de savoir s'il subsiste chez Bennett, de son éducation puritaine et méthodiste, des éléments de spiritualisme conscient et une tendance au mysticisme, des indications divergentes ou contradictoires nous sont données, aux pages 28, 86, 89 et 240.

paradoxe usé, et l'exploite d'une manière mécanique et sans souplesse. *The Way of All Flesh* est beaucoup plus intéressant, moins précieux cependant comme œuvre d'art que comme confession et comme document d'histoire morale. Mais le meilleur de Butler se trouve dans ses *Note-Books*. Il était tout ce qu'on voudra, sauf romancier.

On lira encore avec beaucoup d'intérêt les pages qui nous restituent la personnalité attachante, énigmatique, si merveilleusement douée de Katherine Mansfield, celles aussi, meilleures peut-être encore, où sont analysées les œuvres de Galsworthy. Regrettons cependant que l'auteur l'ait placé côte à côte avec Arnold Bennett : il y a entre les deux une fort sensible différence de niveau. Tout un chapitre, le dernier, est enfin consacré à D. H. Lawrence. Certains trouveront que c'est peut-être un peu trop, mais le portrait est juste et ne ménage point les ombres. En face de la note 2 de la page 349 : « Mark and Mary Rampion, in *Point Counter Point* by Aldous Huxley, are drawn from Lawrence and Frieda. Rampion, the man of genius, the man of unerring insight, is the only male character who meets with any approval in this caustic review of the age », il est amusant de placer cette phrase d'une lettre de Lawrence à son ami Aldous Huxley : « ...Your Rampion is the most boring character in the book — a gas-bag. Your attempt at intellectual sympathy! — It's all rather disgusting, and I feel like a badger that has its hole on Wimbledon Common and trying not to be caught... » S'était-il donc reconnu? Son commentaire semble le prouver; et il prouve peut-être que Lawrence avait plus de « sense of humour » que ne lui en accorde Mr. Baker.

C'est une période capitale de l'histoire du roman anglais que ce volume passe en revue, celle où l'on a pu croire que les disciplines séculaires allaient être définitivement abolies. Ce qui fausse un peu les perspectives ici, c'est que l'auteur se borne aux écrivains morts. Un Huxley, une Virginia Wolf ne sont présents qu'en allusions passagères, et nous arrivons à D. H. Lawrence sans qu'on nous ait presque parlé de Wells. Mais je m'en voudrais de m'attarder à des critiques, qui montrent seulement avec quel intérêt j'ai lu ce volume, le dernier d'une grande œuvre. C'était une noble entreprise, qui fait grand honneur à son auteur. Elle rendra d'énormes services à tous ceux qui s'occuperont désormais d'étudier la glorieuse histoire du roman anglais.

A. DIGEON.

J. BRONOWSKI : *The poet's defence*. — Cambridge : at the University Press, 1939, 258 p., 7 s. 6 d.

« I hope that this book makes plain I believe in one worth only : Truth. I defend poetry because I think that it tells the truth » (p. 10). « The mind of man has a knowledge of truth beyond the near-truths of science and society. I believe that poetry tells this truth » (p. 11). Ces déclarations attestent un amour sincère et fervent de la poésie, mais cet amour vient du cerveau plus que du

œuvre : « I have tried, ajoute ce critique, to write criticism as reasoned geometry. » Aussi, encore que Mr. B. ne manque point l'esprit de finesse, est-ce l'esprit de géométrie qui triomphe en ce livre. Nous avons ici moins l'étude des « Poétiques » de sept grands poètes (Sidney, Shelley, Dryden, Wordsworth, Coleridge, Swinburne, Housman, Yeats) que l'examen d'une demi-douzaine de mots qui, prétend notre critique, ont servi de bannière à ces poètes et aux critiques : Poetry, Imagination, Virtue, Nature, Wit, Truth. Cette entreprise délicate est menée avec une conviction et une ingéniosité des plus stimulantes pour le lecteur, mais aussi avec un dogmatisme qui se marque dans le choix des citations et leur interprétation forcée, dans des paradoxes comme : « Sydney's fame has been kept fresh partly by the *Defence of Poesie* », « Shelley's imagination is to be a principle of ordering », « Swinburne was a disorderly and wasted poet, and Housman was so thin and silly that he can hardly be called a poet », et des déductions hasardeuses ainsi quand il dit que pour Dryden, imiter la nature c'est imiter « the root mind of man... That root mind which all minds have in common, and from which all mind springs ». Faire de Wordsworth un poète psychologue est fort juste, mais où mène cette distinction entre lui et Dryden : « Dryden saw in poetry the ideal, root mind of man. Wordsworth sees in poetry the ideal, root passions of man » ? La plupart des interprétations de ce critique sont gauchies par le parti pris, l'arbitraire : sous prétexte que Housman a défini la poésie comme un phénomène physique plus qu'intellectuel qui est accompagné « by a shiver down the spine... a constriction of the throat and a precipitation of water to the eyes », il en déduit que pour ce poète tristesse et poésie étaient synonymes, que « Housman is ashamed of the tear he drops, and yet he must show the tear and show the shame ». Malgré toutes les réserves qu'appellent maints et maints jugements et raisonnements, ce livre est à retenir, car il contient aussi des notations heureuses, des aperçus neufs, des analyses pénétrantes. Très judicieuses sont les remarques sur le sens de « Virtue » chez Sydney et Blake, sur la distinction entre Wordsworth et Coleridge, en tant que poètes de la nature, sur l'importance de la science pour Shelley dont la pensée habite une zone indistincte entre science et poésie, sur l'originalité de *Christabel* et de *Kubla Khan*, poèmes qui contiennent par avance le paysage de Shelley, de Keats, de Tennyson et de Swinburne, et sur l'élément sensuel, et même sexuel que comporte le mysticisme de Yeats. En somme, comme l'auteur en exprime l'espoir dans sa Préface, ce livre, quels que soient les excès de ses thèses, « serves the end of poetry ».

Louis BONNEROT.

GEOFFREY JOHNSON : *The New Road and other poems.* — Williams and Norgate, 1939, 52 p., 2 s. 6 d.

M. G. J. est un aimable et modeste poète qui ne se croit pas trop de génie pour s'accommoder des rythmes traditionnels. Il lui arrive même d'en tirer des sonorités originales (*Once More*). C'est beaucoup mieux que de se taire faute d'un instrument tout neuf, ou même d'user toute sa colophane sur son archet. Non pas que les mélodies de M. G. J. soient extrêmement prenantes : des voix plus puissantes nous ont déjà chanté la joie, l'émerveillement, la charité humaine, l'énergie, la confiance. Il avoue son culte pour Wordsworth, mais il s'apparente aussi à Browning, avec assez fréquemment des accents dans la voix qui rappellent Meredith. *East of Eden* est un symbole qui ne manque pas de grandeur : ce qui entre d'angoisse dans l'affection des parents devant la part d'inconnu dans l'âme de leurs enfants est peut-être la pire rançon de la faute originelle. Devant la beauté du monde pour un esprit ferme, Mr. J. veut être « a wonder leaping in its miracle ». Les événements infligeront à sa muse un démenti cruel. Elle ne lui en aura pas moins inspiré quelques vers fort distingués.

E. M. REYNAUD.

JOHN GAWSWORTH : *New Poems.* — Martin Secker, 1939, 39 p., 5 s.

Mr. John Gawsworth à qui a été décerné « The Benson Medal of The Royal Society of Literature » mérite cette haute distinction et les compliments du préfacier de ce recueil, le très regretté poète et critique, Lascelles Abercrombie. Il est exact que « his verses are always interesting, however personal to him, because their technique is objective, instead of being merely subjectively expressive ». Sa poésie s'élève, par un effet d'élaboration et d'épuration artistique, aux généralisations, à une espèce de synthèse où les événements et les sentiments se dépouillent de leur enveloppe temporelle ou personnelle pour prendre leur signification la plus large ; ainsi dans *Crisis*, inspiré par Septembre 1938. Mr. G. vise à la densité, au trait net et suggestif ; aussi la plupart de ses morceaux, même ses chansons, ont-ils quelque chose d'épigrammatique. Sans doute il n'a pas un registre très étendu et il ne réussit pas souvent à manier — selon son idéal exprimé dans le court poème liminaire — *Delicacy and Thunder* ; mais il manie ses rythmes et ses sonorités en maître musicien, par exemple dans ce poème qui rappelle le très curieux sonnet de Latouche, intitulé « *Hedera* », que cite l'Anthologie de M. Thierry Maulnier (« Anna, soyez l'arbuste aux vivantes racines... ») :

*A lovely woman is a tree
Whose branches touch infinity,
Embracing you, enlacing me.*

*Around our hearts her ivies creep,
Throughout our veins her resins seep
Till we are in her dreamless sleep.*

*Wake slowly in that dim green bed;
Wake slowly and be comforted :
Who dies in beauty is not dead.*

Louis BONNEROT.

GEOFFREY GRIGSON : **Several observations** (thirty-five poems). —
London : Cresset Press, 1939, 54 p., 5 s.

En ouvrant ce volume de vers du rédacteur en chef de *New Verse*, un lecteur trop âgé, pour lequel la lecture n'est plus, hélas ! un plaisir nouveau, ne peut se défendre d'un préjugé défavorable : il l'avoue, pour que la jeunesse lui pardonne son insensibilité à la beauté nouvelle. D'ailleurs la méthode de l'auteur peut se recommander d'autorités assez véritables : se placer devant un objet, l'observer et le décrire, c'est le conseil que Flaubert (qui n'était pas l'inventeur) donnait à Maupassant. Il est louable aussi de tordre son cou à l'éloquence, de briser les vieux clichés, d'éventrer grosse caisse et violoncelle. On ne retrouvera plus ici ces figures de rhétorique dont les mauvais poètes possèdent tout un peu. M. G. G. n'en a conservé qu'une, c'est à savoir l'énumération. Un bon nombre de ses poèmes ne sont que des listes. On inscrirait item en face de chaque vers, si l'on n'était parfois gêné par d'artificieux rejets : « through the figs on the lime || stone precipice », ou mieux encore : « the stupid monsters at the Gare || du Nord ». Avec cela, M. G. G. perçoit de fines analogies : « the emery mole-hills, — the rain-drops fried in the fire ». Je trouve moins convaincante, et moins délicate, celle-ci, pourtant bien suggestive : « the phone, like a woman in love, squats ready ». Un des réels avantages de cette inspiration par énumération est sa fécondité. On tirerait un poème de cette table-ci, avec son encrier, ce cube de cristal si || sincère qu'on voit la noirceur de son âme, ce papier blanc, paillasson pour quelles pattes de mouche, cette lampe dont le galbe a je ne sais quoi (mais on finirait par trouver) de voluptueux... Ce ne serait pas difficile, ni très important.

E. M. REYNAUD.

W. H. AUDEN AND ISHERWOOD : **Journey to a war.** — Faber & Faber, 1939, 301 p. (+ 1 carte), 12 s. 6 d.

Ce livre se présente comme une espèce d'appétissant sandwich : entre deux tranches de poèmes, le Journal de voyage, transcrit par M. Isherwood d'après les notes prises par les deux amis collaborateurs, et, pour relever ce Journal, une soixantaine de photos excellentes nous montrant types humains, scènes et paysages, portraits des auteurs, etc. Ecrit sur commande, mais inspiré par un « school-boyish feeling of excitement », le Journal est d'une lecture très attachante. Le propos des auteurs n'est pas de faire de l'histoire, ni même du reportage, encore moins de la propagande, mais modestement de raconter les impressions de leur voyage, de janvier à juillet

1938, à travers la Chine en guerre (Hongkong, Canton, Hankéou, Shanghai, le Fleuve Jaune). L'exactitude, ils ne s'en soucient pas : « some of our informants may have been unreliable, some merely polite, some deliberately pulling our leg ». Ils se sont contentés de tourner un documentaire au cours des réceptions officielles et des visites rapides que les autorités leur ont ménagées; la plus intéressante de ces visites est celle qu'ils firent à Mme Chiang-Kai-Shek, dont nous est donné un bien sympathique portrait (p. 65). Il y a des anecdotes, des croquis, des tableaux dramatiques ou comiques, très peu de considérations sur la situation militaire et les problèmes idéologiques, le tout présenté dans un style alerte et concis. L'horreur de la guerre est notée de façon incisive et émouvante, ainsi l'évocation d'un raid aérien qui se termine par cette phrase : « It was as tremendous as Beethoven, but *wrong* — a cosmic offence, an insult to the whole of Nature and the entire earth. » Mais ce sentiment d'horreur et de réprobation n'est-il pas plus occidental qu'oriental? L'impression finale que laisse ce livre se résume dans cette remarque, profonde dans sa simplicité : « the smiling East, the melodramatic West ».

Les 50 pages de vers déçoivent par endroits, non certes parce que Mr. Auden a dédaigné le pittoresque; nous lui savons gré de s'élever au-dessus de l'exotisme facile, de préférer la méditation à la description; mais encore faudrait-il que cette méditation fût transcrite en termes intelligibles pour tous. Or le critique du *Times Literary Supplement* nous assure que « this sonnet sequence is too obscure as a whole to advance his reputation as a poet »; déclaration réconfortante pour le lecteur français qui a passé plusieurs heures à tenter de percer l'opacité de ces sonnets. L'irritant c'est de sentir qu'il suffirait d'une note, d'un titre, pour éclairer le sens et nous guider. Ces 27 sonnets, nourris de pensée, solides de construction, pourvus de rimes riches et sonores, constituent un ensemble unique dans la poésie contemporaine, qui semble dédaigner les poèmes à forme fixe. Seulement leur originalité se laisse entrevoir plutôt que saisir : ils donnent l'impression de précieuses tapisseries dont on ne verrait que l'envers. C'est le cas des sonnets V, IX, XX, XXI, XXIII. Pourquoi cultiver l'hermétisme quand on est capable d'écrire un sonnet, comme le n° XXVII, aussi vigoureux de forme que lumineux d'intention; en voici le début et la fin :

*Wandering lost upon the mountains of our choice,
Again and again we sigh for an ancient South,
For the warm nude ages of instinctive poise,
For the taste of joy in the innocent mouth.*

*But we are artiched to error; we
Were never nude and calm like a great door,
And never will be perfect like the fountains;
We live in freedom by necessity,
A mountain people dwelling among mountains.*

Un poème comme *The Voyage* (p. 17-18) et le grand morceau final : *A Commentary* (p. 289-301) prouvent que l'inspiration de ce poète s'est approfondie et nuancée; au lieu du persiflage facile et « schoolboyish » de jadis nous avons une gamme de sentiments qui va de la nostalgie blasée et de la satire virulente à l'élan lyrique et la résignation généreuse. Écoutons le dénoncer, en les parodiant, les néfaits du totalitarisme, l'inhumanité de l'Allemagne, l'Allemagne qu'il caractérise par cette géniale formule : « land without a centre » :

Man can have Unity if Man will give up Freedom.

The State is real, the Individual is wicked;

Violence shall synchronize your movements like a tune.

And Terror like a frost shall halt the flood of thinking.

Leave Truth to the police and us; we know the Good;

We build the Perfect City time shall never alter;

Our law shall guard you always like a cirque of mountains,

Your Ignorance keep off evil like a dangerous sea...

Puis écoutons-le maintenant nous donner cette belle leçon d'optimisme efficace, et puisons-y le réconfort dont notre angoisse présente a tant besoin :

*Ruffle the perfect manners of the frozen heart,
And once again compel it to be awkward and alive,
To all it suffered once a weeping witness.*

*Clear from the head the masses of impressive rubbish;
Rally the lost and trembling forces of the will,
Gather them up and let them loose upon the earth,*

*Till they construct at last a human justice,
The contribution of our star, within the shadow
Of which uplifting, loving, and constraining power
All other reasons may rejoice and operate.*

Louis BONNEROT.

W. H. AUDEN AND CHRISTOPHER ISHERWOOD : **On the Frontier.** A melodrama in three acts. — Faber & Faber, October 1938, 123 p., 6 s.

Plusieurs fois au cours de ce mélodrame, la scène se trouve partagée en deux, selon un procédé « expressionniste », afin de représenter simultanément les deux pays hostiles, Ostnia et Westland; ainsi la scène 2 de l'Acte 1 : « The Ostnia-Westland Room. It is not supposed that the Frontier between the two countries does actually pass through this room : the scene is only intended

to convey the *idea* of the Frontier... ». Ce mot est des plus révélateurs; non seulement le germe de la pièce, mais l'intention finale des auteurs est l'examen d'une *idée* abstraite. Dans *Terre Inhumaine*, F. de Curel était parti d'une idée semblable, mais en avait fait le ressort, l'âme secrète de sa pièce, et non le sujet même. Mr. Auden et Mr. Isherwood paient cher leur dédain de la psychologie : ils ne parviennent à intéresser à leur *idée* ni le lecteur ni même leurs propres personnages, puisque l'un d'eux s'écrit : « Perhaps 'country' and 'frontier' are old-fashioned words that don't mean anything now. What are we really fighting for? I feel so muddled ». Cette pièce est un mélodrame qui veut nous laisser sous l'impression que le monde moderne n'est que confusion et payage, qu'aucune notion, pas même celle de frontière, n'y a de valeur stable. La dictature de Westland ne vaut pas mieux que la monarchie d'Ostnia, car de part et d'autre sévit la même propagande haineuse. Il suffit d'un incident — un autobus transportant des Westlanders et des Ostnians explose à un pont frontière — pour que la guerre éclate, accompagnée bientôt de la peste et de la révolution, le tout préludant à une guerre mondiale. Pour animer, dramatiser ces événements, il aurait fallu d'autres personnages que ceux qui posent devant nous en des attitudes si raides que pas un instant on ne croit à leur réalité : ce ne sont que des automates dont les auteurs tirent les ficelles et prononcent les tirades, et quelles tirades! Plus d'une fait songer à Bernard Shaw; seulement l'élan n'y est pas, non plus que cette ample rhétorique qui chez Shaw mesmérise l'auditeur au point de lui dissimuler l'invraisemblance psychologique. La plupart des grandes scènes de ce mélodrame sonnent faux, par exemple cette déclaration du « Leader » de Westland à Valerian et Stahl, puissants industriels et capitalistes : « It is a terrible burden to put on the shoulders of one man ...You think I am strong? No, I am weak ...I never wished to be the Leader. It was forced upon me ...I want to scream in all their faces : 'Leave me alone ...Let me go back to my parents 'cottage'. Let me be humble and free' ». Ce « Leader » avachi et sentimental, attendri par la musique de Rameau et aussi brutal et déclamatoire a été composé à l'image du sinistre personnage qui bouleverse en ce moment le monde. Mais cette ressemblance — et d'autres dans la pièce — suffit tout juste à créer un intérêt d'actualité; écrit à la veille de l'alerte de Septembre 1938, ce mélodrame a déjà vieilli : lu en 1940, et jugé d'après la réalité de la tragédie que nous vivons, il apparaît comme une œuvre sans consistance, sans portée et sans émotion. Même les deux amoureux, enfants de familles ennemies, Eric et Anna, qui tentent de franchir la frontière pour unir leurs illusions généreuses n'éveillent en nous aucune sympathie profonde : ce sont de simples silhouettes, et même moins encore, des voix qui semblent réclamer contre les auteurs qui ont refusé de leur donner un corps.

GORDON BOTTOMLEY : **Choric Plays**. — Constable, 1939, 141 p., 6 s.

Les « Lyric Plays » de Gordon Bottomley ont apporté, nous lit-on, une nouvelle forme de drame poétique au théâtre populaire écossais. Les « Choric Plays » du présent recueil confirment la technique nouvelle : une action tragique traitée avec une simple grandeur est annoncée, précisée, commentée par un chœur lyrique dont le mouvement crée l'atmosphère mystérieuse, l'horreur sacrée, chères au folklore écossais. Mais nous nous permettrons une critique tirée de l'épigraphe du livre : s'agit-il de poétiser le drame ou de dramatiser la poésie ? Il nous a paru à la lecture que les deux admirables sujets des « Choric Plays » se fussent mieux prêtés à une technique plus directement dramatique : la forme lyrique, malgré ses réelles beautés, ralentit par trop l'action et amortit l'intérêt. L'inégalable grandeur de la tragédie antique ne provenait-elle pas de ce que, la légende — le sujet — étant familière à tous, la forme poétique pouvait créer librement toutes ses résonances ?

Reconnaissons pourtant que les sujets de ces pièces, empruntés à l'histoire écossaise, la puissance suggestive des lieux (Callart sur Loch Leven, Dunaverty en face de l'Irlande), la belle simplicité de la langue, sont autant d'éléments de succès dans un drame qui peut être à la fois poétique et populaire.

(Ce livre nous a été adressé grâce à l'aimable entremise du British Council.)

J. FARENC.

T. S. ELIOT : **The Family Reunion; a Play**. — London, Faber and Faber, 1939; 136 p. in-8°, 7 s. 6 d.

L'audace avait réussi à Mr. T. S. Eliot : on n'a pas oublié le très grand succès de *Murder in the Cathedral*. Ce drame en vers mettait sur la scène, avec des chœurs imités de la tragédie grecque, dans l'esprit chrétien d'une « Moralité » médiévale, et sans se priver des ressources du symbolisme moderne, le martyre de Thomas Becket. *The Family Reunion* est une tentative plus hardie encore ; cette fois le sujet n'a plus rien d'historique ni de légendaire ; l'action, dont les données principales sont prises à la vie de tous les jours, se déroule dans le décor le plus contemporain — sans que la forme cesse d'être assez régulièrement versifiée. La famille d'Amy, Lady Monchensey, veuve et mère, se réunit pour fêter son anniversaire, dans sa demeure de l'Angleterre du Nord. Son fils aîné, Harry, Lord Monchensey, rentre ce jour même d'une longue absence, durant laquelle, au cours d'une traversée, sa femme a disparu, tombée à la mer. De ce fait divers tragique, tout le drame de la conscience coupable, du remords et de l'expiation, sort et se déploie, revêtu des dehors les plus familiers et réalistes, et aussi des prestiges d'un surnaturel psychologique à la fois et tangible, dont le couronnement est l'apparition répétée des furies vengeresses du drame grec, les Euménides, que tous les yeux ne savent pas voir. Harry, l'avoué lui en monte aux lèvres presque tout de suite, a poussé à la mer, par une impulsion soudaine, celle dont la présence obsédante affolait en lui un fond

héréditaire de haine morbide. L'action évolue en quelques heures, dans le cadre le plus rigoureux des unités classiques. La lourde atmosphère d'une vague terreur, qu'une gaieté factice essaie en vain de dissiper, va s'épaississant; le sentiment d'une présence démoniaque et d'une fatalité imminente saisit les esprits diversement préoccupés des membres de la famille, dessinés d'un trait parfois malicieux, parmi lesquels passe une âme profonde et prophétique, Agatha la voyante, sœur cadette d'Amy. Marquons seulement le point d'arrivée. Le contact avec le décor de son enfance innocente, l'horreur des visions qui l'y poursuivent, l'atroce soulagement d'une demi-confession, le choc d'apprendre que son père a connu jadis, sans les satisfaire, ces mêmes instincts de meurtre, mûrissent la conscience torturée de Harry; il renonce au bonheur immérité du foyer natal, au domaine dont il allait prendre la charge; il part, pour donner le reste de sa vie, comme missionnaire, à quelque peuplade lointaine. Ce départ brise le cœur fragile de sa mère, qui s'éteint; et ainsi le cycle s'achève par l'expiation du coupable, à laquelle une solidarité mystique rattache une victime innocente. La philosophie de la purification par la souffrance, qui domine la pièce, a donc une couleur nettement religieuse; elle s'allie à une méditation angoissée du destin, où le thème de la fatalité antique ne se distingue pas du sentiment moderne de l'irréparable, de la hantise du temps, et de tout un fond amer, frissonnant, on serait tenté de dire superstitieux, où palpite le douloureux pessimisme, intégral et hautain, de Mr. Eliot. Les raisons de cette amertume se conçoivent assez, si l'on admet ses postulats dérivés d'une foi austère et intransigeante : l'héroïsme est la seule voie ouverte au salut; quelques élus trempés par l'épreuve, ou par l'expérience brûlante du crime, en sont capables; mais comment imaginer que s'élève jamais à cette hauteur un monde irrémédiablement frivole et corrompu?

La pièce est inégale; elle laisse l'impression d'une gageure, soutenue par un grand talent, mais non point gagnée; avec des parties fortes, de beaux chœurs, des moments de poésie visionnaire et de lyrisme saisissant, elle se traîne trop souvent sur un plan paradoxal de notation familière, où le spectateur s'étonne que des êtres dans leur bon sens puissent se dire en vers des choses aussi prosaïques. Le contemporain, le fait divers, sont rebelles à la magie de la pureté classique; ou celle-ci n'a point l'ardeur qui eût pu les fondre. Si l'auteur a voulu prouver qu'un épisode de la vie actuelle pouvait être traité dans l'esprit d'*Œdipe Roi*, et que les Euménides avaient droit de paraître sur notre scène éclairée à l'électricité, puisque nous y acceptons les spectres de Shakespeare et le poignard hallucinant de *Macbeth*, il n'a obtenu qu'un succès d'estime, où il faut reconnaître un demi-échec. Même relativement mitigé, par rapport à ses poèmes, le langage « moderniste » de Mr. Eliot, dans ses moments les plus tendus et abstraits, sort des conditions de la représentation dramatique. Ce défaut est ici plus sensible que dans *Murder...* Au total, il n'est pas sûr qu'en prose simple ou en « versets », Ibsen, Mæterlinck et Claudel, par des procédés symboliques mais plus

urement humains, sans rien emprunter de spécifique au drame grec, n'aient pas exprimé tout aussi bien, ou mieux, les profondeurs morales de la vie intérieure.

L. CAZAMIAN.

CHRISTOPHER HOBHOUSE : *Oxford, as it was...* — Batsford, 1939, IX, 120 (Index), 8 s. 6 d.

Cent seize pages de texte, cent trente-huit reproductions de gravures ou de photographies d'après nature : Tel est le livre de Mr. Hobhouse.

La méthode historique suivie est celle de la comparaison. Dix chapitres étudient les Collèges au cours du Moyen Age, de la Renaissance, de la Réforme, de l'Epoque classique, et du XIX^e siècle, dans ce qu'ils furent et dans ce qu'ils sont restés. Le procédé a l'avantage de situer, sans longues recherches pour le lecteur, chaque maison dans son cadre où le passé l'emporte toujours sur le présent. Nous revoyons Johnson à Pembroke, Shelley le révolté à University College, et aussi plus près de nous Sir John Simon... L'essentiel de l'histoire est là, présenté sous une forme ordonnée et attrayante.

Car ce livre est aussi un livre d'images. Gravures anciennes (Christ Church : the Mediaeval kitchen, The divinity School; Merdon, puis New College, et Magdalen, de l'Oxonia Illustrata; The Bread in 1796; Varsity Trick : Smuggling of a lady...) ou photographies modernes (The Mercury Fountain in Tom Quad, The Fan-vaulted staircase to Christ Church Hall, The Oxford sky line... etc.) Toutes sont des documents significatifs et beaucoup des œuvres d'art. Le livre s'achève sur trois chapitres consacrés à l'Oxford de notre temps, à l'architecture moderne, et à l'avenir de l'Université.

Cette partie de l'ouvrage soulève un problème brûlant : celui du conflit entre l'Oxford traditionnel et la civilisation moderne. Comment l'institution, qui plonge si profondément ses racines dans le passé, accueille-t-elle les « social sciences », les « research lecturers », et surtout l'émancipation accrue des cœurs et des esprits ? Sans ambages, mais fort loyalement, l'auteur souligne les défauts modernes : le féminisme, la politique, et surtout l'argent. Le problème des étudiants est traité par Mr. Hobhouse en spectateur amusé, et souvent avec humour... « the women dons have elaborated a code of rules and restrictions concerning the social relations of the sexes, which are strictly enforced upon the women undergraduates, and wholly ignored by the men ». A la politique dans les Collèges il ne faut attribuer grave importance, car elle conserve toujours un peu le caractère de frasques d'étudiants. L'argent est autrement dangereux, et c'est contre le nouveau Dieu que l'auteur part vigoureusement en guerre. Les libéralités des millionnaires, les chèques des rois de l'industrie ne font pas que grignoter l'autonomie des Collèges, et chaque cadeau fait reculer la fière et originale autonomie des vieux établissements au profit de l'Université ; Lord Nuffield aurait rendu celle-ci « rapacious » dans

ses désirs. La critique est partiellement justifiée. Mais Oxford seule au monde pouvait-elle ne pas succomber? C'est douteux. D'autre part, il est tout de même un espoir qui nous reste : celui de voir Oxford, comme tant d'autres institutions, trouver un compromis et s'adapter, sans trop de dommages, aux temps nouveaux.

Ce livre, exact, joliment présenté, sincère et franc est plus qu'un acte de foi. « Depuis près de mille ans, Oxford, par son tranquille exemple, a enseigné la dignité, et l'amour de la vérité à la jeunesse anglaise. Il n'y a point encore d'autre lieu sur terre où un jeune homme puisse acquérir plus tôt ces vertus, ou les embrasser de plus durable manière. »

André BODIN.

ADRIAN BELL : *Men and the Fields*. — Batsford, 1939, 155 p., 8 s. 6 d.

La ronde des saisons, leur féerie sans cesse renouvelée, les paysages variés de l'Angleterre agricole, des portraits de fermiers, de bergers, d'artisans, d'aubergistes, les travaux des hommes et leurs outils, des scènes rustiques allant de la cueillette des petits pois à une vente de bétail aux enchères sur un champ de foire, passent tour à tour dans les pages de ce petit livre dont un contact forcé avec la terre nourricière nous a fait apprécier l'arome pénétrant et mélancolique.

Un Français ne peut manquer d'être choqué par le décousu de la composition : descriptions, impressions, dialogues sont juxtaposés sans lien apparent. Mais le style, de qualité rare, donne à l'ouvrage son unité organique. L'extrême variété des tons, la grâce légère et discrète du trait, le rythme subtil de la phrase, le rayon de poésie qui caresse les plus beaux passages, permettent de ranger M. Bell parmi les maîtres de la prose contemporaine.

Ce délicat artiste est fermier de son métier. Il parle des choses de la campagne avec une compétence savoureuse, sans technicité. A chaque instant, son livre suggère la permanence d'un mode d'existence associé aux réalités essentielles de la vie humaine. Mais il révèle aussi le trouble profond qu'apportent à certaines âmes paysannes le spectacle de la terre qui meurt, ou qui est morte, et l'invasion d'un progrès mécanique qui, impitoyablement, détruit toute vie locale, et rend les hommes *wiser and weaker*. De ce point de vue, l'ouvrage de M. Bell a la valeur d'un document social et indique clairement le plus important problème qu'il faudra résoudre, sitôt la paix revenue.

L. MALARMEY.

JAMES POPE-HENNESSY : *London Fabric*. — B. T. Batsford, 1939, 178 p. (+ 6 pages d'index), 10 s. 6 d.

Ce livre est né des heures d'angoisse de Septembre 1938. L'auteur entreprit alors une série de promenades : pèlerinages aux monuments de Londres qu'il aimait particulièrement pour leur intérêt historique ou artistique. Il nous conduit ainsi à Saint-Paul,

Hampton-Court, Dulwich, Hertford-House, Greenwich, Stafford-House, au palais de Kensington et à l'Abbaye de Westminster, évoquant à chaque occasion de curieuses figures, racontant des anecdotes, nous faisant part de ses réflexions et de ses préférences.

En dépit d'une riche érudition, ce n'est ni un livre d'histoire ni un guide, mais surtout la réaction d'un tempérament raffiné et personnel devant les reliques d'un passé prestigieux menacées par la folie des hommes.

On y sent la jeunesse, une certaine inexpérience dans la construction, mais les passages où l'auteur s'abandonne sont charmants. 12 photographies et un frontispice en couleur représentant la reine Elizabeth entre le Temps et la Mort, illustrent excellemment le texte.

E. POULENARD.

JEAN PRÉVOST : **Usonie. Esquisse de la Civilisation américaine.** — Gallimard, 1939, 268 p.

Les livres sur les Etats-Unis (et qui s'attachent de plus en plus à comprendre et à définir la civilisation ou la culture américaine), se multiplient depuis quelque temps. Une demi-douzaine ont déjà paru chez nous dans les premiers mois de 1939. Il y a là un signe des temps, et une évolution réconfortante depuis les années où le Français moyen puisait dans certaines *Scènes de la vie future* de trompeuses raisons de mépriser ce qui différait de lui. Devant le destin d'apocalypse que certains entrevoient aujourd'hui pour l'Europe en armes, d'excellents esprits cherchent et trouvent des raisons d'espérer en contemplant ce qui se fait et ce qui se prépare au delà de l'Atlantique. S'ils s'exagèrent quelque peu le bien et évitent la vaine et mesquine critique des défauts, ce n'est pas ici qu'on les en blâmera.

Sous ce titre étrange, qui donne aux U. S. figure de ces pays d'utopie dont rêvaient jadis tant de voyages extraordinaires, un romancier et critique de grand talent vient d'écrire un livre très neuf, l'un des plus vigoureux et des plus honnêtes, intellectuellement, que la France ait consacrés à la civilisation américaine. Nulle concession n'est faite ici au pittoresque, aux lumières de Broadway ou aux stars d'Hollywood. C'est la science américaine (astronomie, physique, et surtout le développement d'une technique scientifique nouvelle), c'est l'agriculture inspirée de la science, l'anthropologie, la sociologie pratique, qui font l'objet de l'enquête intelligente d'un romancier pour qui l'architecture et l'art de l'ingénieur ne sont pas choses moins passionnantes que son propre métier. Quelques chapitres, fervents et lucides, consacrés à l'architecte Wright, à Walt Disney, à O'Neill et à Robert Frost, rentrent plus directement dans le domaine de nos études. L'ensemble est pénétré d'une chaude admiration pour les grands individus qui ont fait et font tous les jours la science américaine, pour l'idéalisme, l'humanité, la courtoisie de l'esprit de ces intellectuels. — Certes, il n'y a point que cela dans les collèges américains : uniformité paresseuse, négligence ou hâte dans le travail, suffisance d'esprit et prestige excessif de la publicité

sont aussi des maux que maint professeur d'université doit combattre aux Etats-Unis. Mais le bilan est trop nettement positif pour que l'Europe doive ignorer ou méconnaître la valeur de l'effort intellectuel qui se poursuit là-bas. Le livre de Jean Prévost, qui met l'accent sur la sagesse et la maturité de l'Amérique, sur l'aristocratie nouvelle qui se forme aux Etats-Unis (« les vrais aristocrates sont ceux qui s'imposent des devoirs plus grands et des tâches plus hautes que les autres hommes, sans rien demander en retour ») instruira et éclairera utilement bien des lecteurs de chez nous.

Henri PEYRE.

ANDRÉ DEMAISON : **Terre d'Amérique** (Grands et petits chemins des Etats-Unis). — Fayard, 1939, 338 p., 25 frs.

M. Demaison a fait, en 1937, un long séjour dans le sud des Etats-Unis, d'abord avec la mission française Cavelier de la Salle, puis tout seul, en automobile, attentif aux paysages, à la flore et surtout à la faune de ces états sub-tropicaux que Chateaubriand célébra jadis sans les avoir vus, non moins curieux des humains et de leurs problèmes, problème nègre, question du pétrole, et recherche américaine du bonheur. L'auteur, grand spécialiste de l'Afrique, grand maître d'une littérature animale renouvelée, et l'initiateur d'un exotisme colonial rajeuni, est allé vers la Louisiane, le Texas, la Floride en « colonial ». Mais les différences entre les deux continents et même entre les nègres d'Afrique et les gens de couleur aux Etats-Unis l'ont vite frappé plus que les ressemblances. Son livre constitue comme une série de reportages supérieurs, parfois familiers et un peu hâtifs, toujours perspicaces et fort intelligents, sur une partie de l'Amérique que nos voyageurs les plus illustres ont trop souvent négligée. On lira avec agrément ses pages sur les noirs, les Indiens, les serpents, les paysages des Etats du Sud. Une large et intelligente sympathie lui a permis de comprendre le meilleur de l'Amérique mieux que bien des Français bougons et effarouchés devant une vitalité qu'ils jugent trop vite vulgaire. La conscience professionnelle du travailleur, l'alliance heureuse du modernisme et du culte des traditions, l'effort pour réaliser une culture autonome et largement humaine, enfin la courtoisie de mœurs où l'envie mesquine n'a pas encore toute la place qu'elle a dans la vieille Europe : voilà ce qui a le plus frappé ce perspicace observateur. Et bien des Français curieux des choses des Etats-Unis lui seront reconnaissants d'avoir, avec bonhomie et simplicité, mieux compris et révélé un vaste coin de l'Amérique que bien des théoriciens généralisateurs.

Henri PEYRE.

BERNARD FAY : **Civilisation américaine**. — Sagittaire, 1939, 312 p., 30 fr.

Livre documenté, plein, personnel, chatoyant. La plupart des sujets considérés comme importants par les nombreux livres sur l'Amérique sont traités abondamment avec une souplesse de style

qui fait scintiller toutes les facettes de l'idée. Il y a des lacunes. Parmi tant de chapitres, souvent introduits par des titres ingénieux (L'Homme d'Amérique et son auréole, Les Paradis de la Jeunesse, Le Bruit détrône le Signe...), on est étonné de n'en pas trouver un sur « l'individualisme américain » — ce qui aurait été, du même coup, l'occasion d'étudier avec quelque ampleur Walt Whitman, et d'en arriver à ce culte américain des hommes à individualité forte, qui explique les pouvoirs étendus accordés au Président de la République par la Constitution et le respect dont on entoure la mémoire ou la personnalité vivante d'une pléiade de grands hommes.

M. Fay a un don brillant de généralisation, qui le conduit souvent de la description concrète à l'interprétation intellectuelle. Il fait un usage fréquent de l'histoire, du moins de celle du temps de Franklin. Il est ailleurs un guide moins sûr. Il écrit : « Au commencement de l'Amérique, il n'y eut pas de loi ». S'il s'agit des relations avec la mère-patrie, que faut-il faire des Actes de Navigation ? S'il s'agit des institutions locales, que faut-il faire des « covenants » si rigides, de caractère théocratique, et des règlements moraux et somptuaires, qui intervenaient dans tous les actes de la vie ?

Il y a beaucoup à dire sur « la loi », et M. Fay en dit beaucoup de choses, joliment. Parfois son goût du joli l'entraîne. « Tout le monde l'accepte (la loi), tout le monde en parle, tout le monde l'applique et tout le monde la brise. » Cela fait allusion, sans doute, à la belle anarchie que détermina la « prohibition », mais ne l'explique pas. Ce fut une exception flagrante au conformisme dominant, accepté et raisonné. Les Américains ne se soumettent pas qu'aux choses matérielles, au primat de l'économisme (comme M. Fay y insiste justement). Ils ont une conscience, impérieuse et exigeante, d'origine puritaine, devenue une discipline. La loi de prohibition, imposée par les fanatiques religieux, à la faveur de la guerre, et nettement exagérée, apparut aux esprits libres comme un empiétement sur la conscience, un défi à l'individualisme. Les uns protestèrent, d'autres se révoltèrent et les bootleggers en profitèrent. Faut-il dire : « La loi est un des plus grands plaisirs d'outre-mer ? » Beaucoup d'Américains éprouvent un véritable tourment en présence des infractions à la loi. En grattant le revêtement dont la vie moderne a recouvert l'Américain, on retrouve le calviniste.

M. Fay cependant aime à rechercher les causes. Il remonte à l'influence du climat pour expliquer ce qu'il y a de tendu dans le tempérament américain. Il oppose son énergie contractée à l'heureuse indolence des peuples méridionaux qui reçoivent doucement l'influence de la nature. « Son épiderme est trop dur... pour qu'entre lui et le frissonnement profond de la nature s'établisse ce contact »... Vigueur, volonté d'effort, d'accord. Mais l'Amérique est aussi une terre d'élection pour la poésie de la nature. Il n'y a pas de pays, où, depuis un siècle, tant de citadins vont, au moins une fois l'an, chercher la nature, sa beauté, ses effluves subtiles, son invitation à la rêverie. Quand on ne peut faire la dépense de s'installer seul dans les bois ou sur le bord d'un lac, on se joint à une

« colonie » d'estivants forestiers. La « McDowell Colony », entre autres, offre son charme sylvestre aux artistes. Les « National Parks » ont été créés par l'Etat pour satisfaire le besoin universellement répandu de belle nature. Presque tous ces parcs ont un « Inspiration Point », dont le nom en dit long. Toute la littérature américaine confirme cette constatation.

M. Fay a écrit un chapitre sur la littérature américaine. Il mentionne, à titre de référence, quatre ou cinq grands écrivains du XIX^e siècle. Parmi les romanciers d'avant 1914, il ne s'arrête un instant qu'à Mrs. Wharton, qu'il loue, et dont il dit pour conclure : « (Ses romans) auraient pu être écrits par une petite nièce d'Henry James, qui aurait épousé le cousin d'un domestique de Proust... » La finesse du trait éclaire le paragraphe. Le chapitre se hâte d'arriver à Gertrude Stein, « femme robuste », « initiatrice... d'une des plus grandes écoles de poésie » de l'époque moderne, et à Cummings, qui « en sa prose formidable, comme en ses vers surprenants... est un grand poète ». D'Emerson poète, de W. Vaughn Moody, de Frost, de Robinson, il n'est pas fait mention.

Le livre est si riche de faits et de jugements que nous nous reprocherions d'accorder trop d'importance à quelques omissions. Les chapitres sur les grands capitaines d'affaires, les partis politiques, la presse, la religion, les divertissements et les mœurs sont parmi les mieux venus. On voudrait pouvoir beaucoup citer. L'auteur justifie le livre dans son « Introduction en forme de questions ». « Le mot de *civilisation*... est un effort pour lier entre elles toutes les manifestations du travail humain. Oui, mon ami, puisqu'il y a une civilisation, il y a une civilisation grecque, il y a une civilisation française et il y a une civilisation américaine. » Les preuves à l'appui sont particulièrement convaincantes dans ce volume averti et prenant.

C. CESTRE.

R. H. MOTTRAM : **You can't have it back.** — Hutchinson, 1939, 256 p., 7 s. 6 d.

Ce que Jocelyn Ridfast voudrait retrouver, c'est sa jeunesse et ses premières amours. Il est d'âge mur, près de sa retraite — comme le héros de *Time to be going*, auquel il ressemble beaucoup — mais il garde ses illusions et sa verdeur et reste sentimental et chevaleresque. Il semble donc tout naturel qu'à l'« Institute » où il fait un cours d'histoire de l'art il tombe amoureux de l'une de ses élèves, pourtant de trente ans plus jeune que lui. C'est la grâce d'Emilienne, la profondeur de son regard (« There were wonderful light-brown depths in those pellucid eyeballs ») qui l'ont séduit, et aussi son charme étranger, car elle est mi-anglaise et mi-belge. Si Mottram était un romancier réaliste — comme Somerset Maugham à qui ce roman est dédié — il eût sans doute fait de cet amour d'automne une peinture mélancolique. Son optimisme a préféré créer un homme heureux qui, placé entre deux passions, trouve le moyen de les satisfaire toutes deux. Le hasard complice ramène à Jocelyn son amie d'autrefois, Joséphine, aventurière coquette et bonne fille.

qui ne saurait rien lui refuser : il passe donc le week-end avec elle, puis, juste comme elle l'abandonne, Emilienne survient, qui le console en lui offrant un bonheur tout neuf.

L'intrigue est si mince, si frêle qu'il a fallu beaucoup de talent et d'ingéniosité à Mottram pour la développer aux dimensions d'un roman. Le contraste entre le milieu provincial d'Easthampton et la société bourgeoise de la petite ville belge où Emilienne passe ses vacances, fournit matière à de fines études de psychologie comparée — Mottram y excelle — mais devant cette toile de fond il se passe trop peu de chose. Et puis on aimerait entrer plus à fond dans les esprits et les cœurs des personnages et mieux connaître leurs origines afin de saisir leur évolution et jusqu'au principe qui inspire leurs démarches et leurs pensées. La méthode des « points de vue » qu'une fois encore Mottram fait sienne exige sinon une intrigue complexe, du moins le souci de la complexité psychologique, sans quoi elle apparaît comme un procédé plus ambitieux qu'efficace.

Louis BONNEROT.

HUGH KINGSMILL : *The fall*. — Methuen, 1940, 241 pp., 8 s. 3 d.

Le dernier roman de M. Kingsmill appartient à la catégorie de ces livres déprimants dont la lecture est parfois une nécessité à la fois artistique et spirituelle. Il nous mène au travers d'une vie d'homme sur qui pèse la fatalité des échecs sentimentaux, conséquence naturelle (semble-t-il) d'une richesse intérieure de sentiment qui ne réussit point à se formuler à elle-même. Son héros, William Barr, ballotté entre la tyrannie d'une épouse dont l'affection atteint à l'hystérie, et le refus d'une jeune fille qui pourrait manifestement l'aimer mais ne peut s'y résoudre par le sortilège d'une émouvante probité à l'endroit de la femme légitime, connaît les étapes diverses d'un acheminement graduel vers une philosophie à la fois douloureuse et désabusée. On pourrait reprocher à M. Kingsmill d'avoir quelque peu simplifié l'analyse de cette genèse en kaléidoscopant ses phrases successives; mais après tout, il ne se proposait point de faire un roman purement psychologique, et il faut lui savoir gré de ce qu'il a déployé, pour éviter de ne retracer que l'histoire d'une âme, des qualités incontestables de conteur et d'humoriste, qui font de son roman au moins autant une biographie amorette qu'un traité de scepticisme amoureux. De telles qualités rehaussent le propos initial et nous conduisent aux dernières pages du livre presque malgré notre propre scepticisme et notre propre désespérance : il y a, avant la conclusion, une vingtaine de pages magistrales où l'auteur incorpore dans le rêve de William, hospitalisé à la suite d'un accident, à la fois des souvenirs et des considérants moraux, qui nous rendent plus supportable son dénouement désabusé. Le livre s'achève à l'été de 1939 — cet été dont les dernières semaines devaient être celles de la rupture tragique de nos existences et de nos espoirs : nous croyons qu'il laisse la porte ouverte à un autre récit, qui serait celui de la réhabilitation et de la foi.

Robert WIEDER.

REVUE DES REVUES

FRANCE

Cahiers du Sud (Février 1940). — Joseph Conrad : *Confiance* [Pages émues où Conrad dit son admiration pour la Marine Marchande britannique; extraites d'un volume à paraître : « Notes sur la Vie et les Lettres »; traduites par G. Jean-Aubry], 73-79. — Claire Charles-Géniaux : *Vieilles ballades du Bengale* [C. r. de ce livre : traduction et adaptation de Madeleine Rolland, d'après les textes bengalis et anglais édités par Dinesh Chandra Sen], 120-125.

Cross Channel (December). — *Propos sur la guerre* [Coupures et extraits : E. Daladier, F. Mauriac]. — *War talk* [idem : Neville Chamberlain, J. A. Spender, etc...] — Marie-Reine Garnier : *H. E. Monsieur Charles Corbin*. — (February 1940). — H. D. Davray : *Monsieur Raoul Dautry*, 263-265. — John Chase : *Unwelcome visitors* [Les invasions de l'Angleterre, depuis César jusqu'à Napoléon], 266-274.

France-Grande-Bretagne (Novembre-Décembre 1939). — J. Arnavon : *En regardant une carte* [Très bel article, que la grande presse aurait dû citer, sur l'importance, pour l'édification d'une Europe nouvelle, d'une étroite collaboration franco-britannique : « ...ce qu'il sied d'affirmer, de répéter avec insistance — et notre Association, de par son ancienneté, ses services, sa clairvoyance, a toute qualité pour le faire — c'est que, dans l'après-guerre, il est indispensable que la Grande-Bretagne et la France se créent l'une pour l'autre un régime nouveau, tel qu'il puisse servir au monde de point de départ, peut-être de modèle ou de cadre; qu'elles établissent dans la paix, comme elles le font actuellement dans la guerre, un type politique tel qu'il assure le respect absolu des valeurs nationales auxquelles chaque pays est attaché, et tende en même temps à rendre la guerre impossible. »], 269-274. — *Informations pour le temps de guerre* [Ces informations, choisies dans le recueil du « Ministry of Information », sont fort intéressantes; voici quelques rubriques : *le pouvoir d'achat de l'Angleterre*; *les Dominions dans la guerre*; *pourquoi la Grande-Bretagne arme ses navires marchands*; *les pertes de l'armée anglaise au cours de la dernière guerre...*], 274-281.

(Janvier-Février 1940). — The Rt. Hon. Viscount Samuel : *The government of the British Empire* [Excellente conférence prononcée à la Sorbonne le 18-1-40], 1-9. — *Informations pour le temps de guerre* [Précieux renseignements tirés du recueil publié par le « Ministry of Information »], 9-15. — Sir John Squire : *A song of fine distinctions* [Spirituelle poésie satirique contre les nazis; avec une traduction en vers français, très réussie], 16.

La Nouvelle Revue Française (Décembre). — Alain : *Le fantastique et le réel d'après les « Contes de Noël » de Dickens* [Article d'une ingéniosité profonde, d'où nous dégageons ces quelques citations : « Il me semble que l'imagination de Dickens fonctionne au contact de la perception et c'est précisément pourquoi il va du fantastique au réel... l'univers de Dickens ne prend réalité qu'au conflit avec de gigantesques fictions... Jamais vous ne le voyez décrire, mais plutôt il fait naître du chaos tous ses personnages. Ce chaos est la substance de Dickens. Comme Dieu, Dickens a besoin du chaos et il le fait! Les personnages y étaient; on les y découvre... »], 817-823. — G. K. Chesterton : *La Jungle familiale* [trad. J. C. Laurens], 838-857. — Jean Wahl : *Henri Bergson* [Deux pages denses où nous relevons : « Par la théorie des images, au début de

Matière et Mémoire, il fournit un point de départ à la réflexion de William James, et au néo-américanisme, en même temps qu'il retrouve ce qu'il y a de plus profond, de plus profondément réaliste dans la pensée de Berkeley. Parti dans sa jeunesse d'idées tout inspirées de Spencer, il est amené, quand il reprend dans son ensemble le problème de l'évolution, à recourir aux comparaisons sublimes de Plotin... », 906-907.

Mercure de France (1^{er} déc. 39). — T. L. W. Hubbard : *La Nouvelle Armée conscrée en Angleterre* [Mutilé par la censure. Les conditions de vie des nouvelles recrues « sont bonnes sans être fastueuses. Ils ont l'air de se bien porter, d'être contents et de brûler de zèle »], 292-299. — Jean Catel : *Lettres Anglo-Américaines*, 433-440.

(1^{er} Février 40). — Guillot de Saix : *Le Cinquième Evangile selon Saint Oscar Wilde* [19 « en marge » inédits qui ne furent pas écrits, mais parlés. M. G. de S. à qui ils furent rapportés a essayé « de rendre le ton même et le rythme que leur conférait le poète »], 257-273.

Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes (Août-Sept.-Oct. 1939). — H. Duméril : *Un livre polonais sur Joseph Conrad* [C. r. du livre de Joseph Ujejski, paru à la Librairie Malfère], 337-346. — (Décembre). — Keats : *La belle Dame sans merci* [traduction en vers, par André Boillet], 458-459. — Edgar Poe : *Le Corbeau* [Trad. en vers par P. Pascal], 459-461.

Revue de Littérature Comparée (Janvier-Mars 1940). — J.-M. Carré. — Paul Hazard [A propos de l'élection de l'éminent 'comparatiste' à l'Académie Française. Sa carrière et son œuvre], 5-12. — Marie-Hélène Pauly : *W. B. Yeats et les Symbolistes français* [Intéressante mise au point, qui utilise le beau livre de Mme Cazamian : *Le roman et les idées en Angleterre*, tome II. Voici la conclusion : « Les symbolistes français qu'il connut, à l'époque même où son génie naissant s'affirmait, servirent en quelque sorte de catalyseurs à ses théories mystiques et esthétiques, furent, surtout, d'admirables modèles, des maîtres qui lui enseignaient l'irremplaçable valeur du travail dans la recherche passionnée du Beau »], 13-23. — Claire-Elisane Engel : *Le colonel Lawrence et la culture française* [L. savait bien le français; il a traduit *Le Gigantesque* d'Adrien Le Corbeau; il s'est vivement intéressé au M. A. français, à nos cathédrales, comme en témoignent ses Lettres; il a lu dans le texte Rabelais et nos poètes classiques et modernes; il a été passionné de musique française], 51-65. — J. L. Brown : *Bodin et Ben Jonson* [Examen approfondi du passage de *Volpone* où apparaît le nom de Bodin, en compagnie de celui de Machiavel], 66-81. — Roger B. Oake : *Did Maupertuis read Hume's 'Treatise of Human Nature'* [c'est peu probable], 81-87. — G. Bonno : *Quelques lettres inédites concernant les relations intellectuelles franco-anglaises au dix-huitième siècle* [illustrant la propagande pacifiste de l'Abbé de Saint-Pierre en Angleterre, la diffusion de la culture française à Bordeaux en 1741, une victoire du Newtonianisme en France en 1742], 87-92. — G. Bonnefoy : *Une source anglaise du 'Stello' d'Alfred de Vigny* [le commentaire de Jeremiah Milles aux poèmes de Chatterton], 92-99. — H. Peyre : *Actualité et universalité de Racine*, 100-106.

Revue de Paris (1^{er} Décembre). — Robert de Smet : *Le théâtre en Angleterre* [Compte rendu des pièces de l'année], 969-983. — (15 Décembre). — G. L. E. F. : *Vers un emprunt franco-britannique* [« Les deux armées, les deux marines, les deux monnaies et les deux crédits doivent établir un front commun qui formerait un tout bien difficile à battre »], 1067-1075. — (1^{er} Janvier). — A. Siegfried : *Le canal de Suez* [Remarquable étude qui passe en revue les grandes questions qui concernent la route de Suez dont « l'importance se mesure au fait qu'il s'agit des régions les plus peuplées du monde, contenant peut-être les trois quarts de l'humanité. De ce point de vue, le percement de l'isthme de Suez en 1869 doit être

considéré comme un événement mondial, de portée plus grande que l'ouverture en 1914 du canal de Panama »], 1-28. — (1^{er} Février). — A. Siegfried : *La contribution de la France, de l'Angleterre et des Etats-Unis à la Civilisation Occidentale* [Belle synthèse, ferme et lucide d'où nous détachons ces quelques passages : « On nous a parfois reproché ce qu'on appelait l'impérialisme de notre culture. Rien de plus injuste, car nous sommes, bien au contraire, les internationalistes de l'intelligence, l'universalité étant le climat naturel de notre esprit. » « De tous les civilisés, l'Anglais est, par sa sensibilité, par ses méthodes, le plus proche de la nature. Le Français, dans son insistance à vouloir la définir, l'analyser, la classer, risque souvent de la déformer, de lui prêter une raison d'être logique qu'elle n'a pas. L'Américain, en prétendant hâter artificiellement son rythme, méconnaît certaines lois profondes de développement, de la maturation et c'est peut-être par cette méconnaissance qu'elle périra. L'Anglais, lui, a le sens de la nature et la conscience instinctive de ses lois... » Les traits communs entre les trois pays sont : « une certaine conception de l'homme, considéré moins comme un instrument que comme un but en soi, l'affirmation de sa dignité en tant qu'individu... Ce respect de l'être humain entraîne, comme une conséquence logique, le respect de sa liberté... Ainsi, l'on en revient toujours à l'individu et à la liberté de l'individu, notion que les Grecs ont les premiers conçue, que le Christianisme a proclamée sur le plan spirituel, puis le XVIII^e siècle — anglais, français et américain — sur le plan politique. »], 381-392. — (15 Fév.). — Harold Nicolson : *Winston Churchill* [Portrait fort sympathique : « Il se peut qu'il soit appelé à diriger les destinées de notre Empire dans la plus grande crise de notre histoire... Si Winston Churchill devient jamais Premier ministre on le verra insuffler à l'Empire britannique une plus vive imagination, une énergie plus rapide, une audace infinie »], 541-549. — Frédéric Sabatier et Marc Friedwald : *L'Allemagne manquera-t-elle de pétrole?*, 620-640.

GRANDE-BRETAGNE

English, The Magazine of the English Association (Autumn 1939). — Jan Struther : *The truth of Mrs. Miniver* [Très spirituelle causerie où l'auteur dit comment est née cette personne dont elle a conté la vie dans ses chroniques du *Times*, et comment cette création se distingue de son créateur], 347-355. — S. Gorley Putt : *Mosaïques of the air : a note on Andrew Marvell* [« One might say of Marvell's poetry that the visibility was good : a withdrawal from the abstract invited concentration on the observed object, and this in turn led to a limited and always relevant speculation. The elegance of his formal stanzaic structure called for compression of material, or, to be more exact, for curtailment; for the material has the quality not of complexity but rather a diagrammatic lucidity controlled by wit »], 366-375. — Marie C. Stopes : *Poetry, real and modern* [Série de remarques judicieuses], 375-383. — *Poèmes* de G. Rostrevor Hamilton, Herbert Palmer, F. L. Lucas, etc.

Life and Letters to-day (December). — *Poèmes* de L. Whistler, Vernon Watkins, H. B. Maclieu, etc. — Dorothy Richardson : *A talk about talking*, 286-288. — Fred Urquhart : *The work of H. E. Bates*, 289-293. — (January) : *Poèmes* de L. Lee, Annabel Farjeon, W. H. Auden [De celui-ci un poème plus bizarre que beau et bien hermétique, sur Pascal]. — R. Herring : *Heinäsaare, a Finnish island* [Intéressants souvenirs d'un voyage en Finlande], 14-25. — (February). — J. F. Hendry : *The Balkans*, 126-133. — Hugh Gray : *Conrad's political prophecies* [L'essai de Conrad, paru en 1905 dans la *Fortnightly Review*, « Autocracy and war » est étonnant de pénétration], 134-139. — Georgiana Sitwell (1826-1900) : *The changes of fifty years* [Extraits de son « Journal »], 140-147. — Dorothy M. Richardson : *Needless worry* [Réflexions sur l'alimentation], 160-163. — Horace Gregory : *William Carlos Williams* [Etude de son œuvre, sur-

out de « *In the American Grain* »], 164-176. — *Poèmes* de W. H. Auden, J. Prokosch, Julian Symons. — (March). — J. Hugh Jones : *The Grey-gnog Press* [fondée en déc. 1922], 226-235. — H. D. Lewis *Culture and national life* [Pertinente défense de la culture galloise], 236-243. — Nigel Meseltime : *Taliesin, Aneurin and Llywarch Hen* [Les anciens bardes gallois], 244-254. — Margiad Evans : *A little journal of being alone* [Impressions de campagne, de solitude, méditations; belle prose à la fois familière et poétique], 255-268. — Henry W. Nevinson : *Fame too late* [C. r. de « *Life and Letters of Edward Thomas* », par John Moore], 269-273. — Signalons aussi, dans cet excellent numéro entièrement consacré aux activités culturelles et spirituelles du pays de Galles, des *Poèmes* de Dylan Thomas, Alun Lewis, Peter Hellings, Keidrych Rhys, Vernon Watkins, des *Nouvelles* de Glyn Jones, Howard Clewes, George Evans, une étude sur *The theatre in Wales* de Ken Etheridge.

Music and Letters (January 1940). — Kathleen Dale : *Schubert's indebtedness to Haydn*, 23-30. — George A. Thewlis : *Oxford and the Gibbons family* [1549-1606], 31-33.

The Dublin Magazine (January-March 1940). — *Poèmes* de Mary Lavin, W. B. Stanford, T. H. White, R. N. Currey. — *Some passages from the early letters of AE* [datant de 1885-93, dont les originaux sont déposés dans l'Armagh Museum], 9-15. — Llewelyn Powys : *The religion of poetry* [Belles pages], 16-18. — Coulson Kernahan : *Wilde and Heine* [Intéressant parallèle], 19-26. — P. S. O'Hegarty : *Notes on the Bibliography of W. B. Yeats*, 37-42.

The Listener (2 November). — The Rt. Hon. Anthony Eden : *Co-operation in wartime*. — General Evangeline Booth says goodbye, on the occasion of her retiring from the Generalship of the Salvation Army. — (9 Nov.). — The Rt. Hon. W. S. Morrison, M. P., Minister of food : *This business of food control*. — (23 Nov.). — The Rt. Hon. Anthony Eden : *In the Front Line*. — Sir Muhammad Zafrullah Khan : *India and the War*. — (30 Nov.). — The Prime Minister : *The war and ourselves* [Nov. 26]. — Georgette Pattinson : *French thrift*. — (7 December). — J. Middleton Murry : *Europe in travail; is there a European civilisation* « On the material level, yes... On the religious level, no... ». — The Rt. Hon. Herbert Morrison, M. P., *What are we fighting for?* — Dans ce numéro important « Christmas book supplement », et une nouvelle de H. E. Bates. — (14 Déc.). — The Rt. Hon. D. Lloyd George : *Twenty-three years ago* [Broadcast on Dec. 6]. — J. Middleton Murry : *Europe in travail; the drive to totalitarianism*. — Dr. Eduard Benes : *A call to Czechoslovakia*. — (21 Dec.). — Lady Rhondda : *Rationing in the last war*. — The Rt. Hon. Winston Churchill : *The battle of the River Plate*. — The Rev. C. C. Martindale : *The first Encyclical of Pius XII*. — A. L. Rowse : *The Hoods and our naval tradition*. — (4 January). — Denis Saurat : *The spirit of France* [Pénétrente étude de notre psychologie, opposée à celle des Anglais]. — The Rt. Hon. W. Wedgwood Benn, M. P. : *Parliament in Wartime*. — Harold Nicolson : *Changing our lives* [Courageuses réflexions sur les temps présents]. — J. Middleton Murry : *Europe in travail; IV — Individualism, Totalitarianism, and the third Way*. — (11 Jan.). — Vernon Bartlett : *The French Yellow Book*. — J. Middleton Murry : *Europe in travail; V — A New Social Discipline*. — E. M. Forster : *Books in 1939* [Vue d'ensemble sur la production de l'an passé]. — (18 Jan.). — Sir William Beveridge : *This freedom*. — The Rev. S. J. Marriott, Canon of Westminster : *'The day of the layman has come'* [Causerie d'une noble inspiration]. — J. Middleton Murry : *Europe in travail; VI — The inspiration of the new Democracy*. — (25 Jan.). — The Rt. Hon. Winston Churchill : *The state of the war* [Texte de la vigoureuse causerie du 20 janvier]. — Raymond Daniell : *Men of the hour : Roosevelt* [Etude de l'homme et de l'œuvre avec intéressantes photos]. — Denis Saurat :

The spirit of France; II : The country town and its inhabitants. — Lord Meston : *The hopes of a liberal.* — The Archbishop of York : *The need for steadfastness.* — Martin Armstrong : *The lovebird* [Short story]. — (1 February). — R. H. Cross, M. P., Minister of Economic Warfare : *The economic war against Germany.* — The Rt. Hon. R. G. Menzies, Prime Minister of Australia : *Australia, 1788-1940* [«...it has been the major element in the British genius that it has been able to reconcile the unity of an empire with the independent development of the individuality and character of each of its parts »]. — Denis Saurat : *The spirit of France; III : Influence of the large towns.* — André Maurois : *Colonel Bramble up-to-date.* — (8 Feb.). — The Rt. Hon. C. R. Attlee, Leader of the opposition : *The war and the moral issue* [Courageuse profession de foi : « The Labour Party owes its inspiration, not to some economic doctrine or to some theory of class domination; it has always based its propaganda on ethical principles. We believe that every individual should be afforded the fullest opportunity for developing his or her personality... » mais : « ...we have our own quarrel with the present system of society » et « we must rid ourselves of any taint of Imperialism »]. — Brigadier-General E. L. Spears : *Men of the hour : General Gamelin.* — Lord Craigavon, Prime Minister of Northern Ireland : *Ulster's part in the war.* — (15 Feb.). — The Rt. Hon. Ernest Brown, Minister of Labour : *Employment in war time.* — V. Woolf : *Marie Corelli* [Très intéressant c. r. du livre de George Bullock]. — (22 Feb.). — Hugh Dalton, M. P., on the Labour Party's Declaration of Policy : *'Peace must be won for humanity'* [« The present close co-operation between the British Commonwealth, France and their Allies in the political and economic sphere, should be the nucleus of this wider Association, membership of which should be open and advantageous to all nations »]. — A. P. Herbert : *Bad language* [Pour la défense de l'anglais; protestation contre les mots nouveaux : évacuation, évacuee]. — (29 Feb.). — The Rt. Hon. Malcolm MacDonald, M. P. : *Britain's way with her colonies.* — Denis Saurat : *Are French schools better?* [Souignons cette conclusion : « It would seem to me an immense advantage, for our two countries, if every English child of, say, twelve, should begin to learn French and every French child to learn English. They would be learning more than merely the language of the other. A great step towards the harmony of the world would have been taken. »]. — Salvador de Madariaga : *G. B. S. : domestic Mephistopheles* [Judicieuses remarques sur les paradoxes shaviens]. — 'Naval eyewitness' : *Rescue of the 'Altmark' prisoners.* — H. B. Mallalieu : 1940 [Beau poème].

The London Quarterly and Holborn Review (January 1940). — Bernard L. Manning : *Wesley's Hymns reconsidered* [sur leur variété rythmique], 19-30. — W. F. Lofthouse : *To end Hitlerism* [Après la victoire, « let Britain, whose voice will be listened to as it always is listened to, be prepared to suggest a world-wide economic co-operation, and to acknowledge a common international authority before which all national sovereignty should bow. »], 31-42.

The Review of English Studies (October). — E. L. Mac Adam : *Dr Johnson's Law Lectures for Chambers : An Addition to the Canon* [Leçons sur des points de droit, composées par Johnson pour le compte de son ami Robert Chambers, nommé Vinerian Professor of Law à Oxford. On nous promet d'autres renseignements sur la question]. — K. Povey : *The Banishment of Lady Austen* [discussion et mise au point des versions diverses de la rupture entre Cowper et Lady Austen]. — W. W. Beyer : *Coleridge, Wieland's Oberon, and the Ancient Mariner* [quelques rapprochements].

ÉTATS-UNIS

American Literature (Nov. 1939). — Walter Blair : *Mark Twain, New York Correspondent* (chroniques de N. Y. par Samuel Clemens en 1867-8). — Arthur L. Vogelback : *The Publication and Reception of Huckleberry Finn in America*. — John T. Flanagan : *Joseph Kirkland, Pioneer Realist*. — H. T. Webster : *Wilbur F. Hinman's Corporal Si Klegg and Stephen Crane's The Red Badge of Courage* (passages parallèles, indiquant une source). — Notes and Queries. — Research in Progress.

American Speech (October 1939). — Harold F. Barker. — *Negro Family names* [190 sur 10.000 nègres portent le nom de Johnson; un certain nombre des nègres du Sud n'adoptent de noms de famille que quand le besoin s'en fait sentir...]. — C. K. Thomas : *American Dictionaries and variant pronunciations*. — Harley Smith and Hosea Phillips : *The Influence of English on Louisiana « cajun » French in Evangeline Parish* [ajun = corruption de Acadian]. — (December). — Stuart Robertson : *British-American differentiations in syntax and idiom* [angl. *Parcels Delivery Company*, amér. *Parcel Post*; nuances dans l'emploi de *I have got, had got...*, développement du subjonctif sans *should* : *She insisted that he knock before coming* in qui a été d'abord américain; la question de *shall* et *will*, de *should* et *would* : dire *Shall you be there?* aux États-Unis est le fait d'un Anglomane, etc.]. — Paul G. Brewster : *Folk-sayings » from Indiana*. — Albert F. Buffington : *Pennsylvania German : its relation to other German dialects*. — L. Willis Russel : *Prescription and description in English usage*.

Modern Language Notes (November). — A. A. Murphree and J. F. Strauch : *The Chronology of 'The Return of the Native'* [Un contrôle minutieux, pointilleux même, révèle quelques erreurs ou inexactitudes : perhaps too much has been made of Hardy's « blue-print habits. »]. — J. L. Anderson : *Hardy's Debt to Webster in 'The Return of the Native'* [quelques rapprochements concluants entre la querelle de Clym et Eustacia V, 3) et la querelle de Brachiano et Vittoria dans *The White Devil* IV, 2)]. — (December). — A. D. Mac Killop : *The Authorship of « A Poem to the Memory of Mr. Congreve »* [Ce poème, publié en mai 1729 par John Millan, a souvent été attribué à Thomson. En fait, il est de Mallet].

Journal of the History of Ideas; New York and Lancaster, Pa.; College of the City of New York; Editor : Arthur O. Lovejoy, Johns Hopkins University; Subscription rates : a) domestic : \$ 4 for one year, 1.25 for single copy; b) foreign : \$ 4.50 for one year, \$ 1.50 for single copy. — Volume I, Number I (January 1940), 128 p. — Félicitons les directeurs, éditeurs et collaborateurs de ce nouveau 'quarterly' qui semble destiné à prendre une place éminente parmi les périodiques américains. En voici le programme : « The purposes for which the *Journal of the History of Ideas* was founded are : to foster studies which will emphasize the inter-relations of several fields of historical study — the history of philosophy, of literature and the arts, of the natural and social sciences, of religion, and of political and social movements; to afford a medium for the publication of researches which are likely to be of common interest to students in different fields; to bring together periodically or make available otherwise such studies, and to promote greater collaboration among scholars in all the provinces of intellectual history. — Arthur O. Lovejoy : *Reflections on the History of Ideas* [Ample exposé des intentions de ce périodique : vigoureux plaidoyer contre la spécialisation, en faveur d'une corrélation efficace entre toutes les disciplines; affirmation de l'interdépendance de l'histoire, de la littérature et de l'art; défense de la logique — « logic is one of the important operative

factors in the history of thought » — et de la notion, chère à notre maître Louis Cazamian, d'oscillations périodiques], 3-23. — Bertrand Russell : *Byron and the modern world* [Remarques fort pertinentes sur le titanisme, le satanisme de Byron, et tentative pour retrouver l'influence de cette attitude de révolte dans le monde moderne, chez Nietzsche et jusque chez Staline. La fin de l'article est une attaque contre le romantisme, rendu responsable de la décadence des mœurs], 24-37. — Gilbert Chinnard : *Polybius and the American Constitution* [Influence de Polybe, à travers John Adams et autres Américains], 38-58. — Louis B. Wright : *The significance of religious writings in the English Renaissance* [« Students of the English Renaissance are gradually coming to realize the significance of a body of literature that touched every man and woman of the age »], 59-68. — Hans Kohn : *The genesis and character of English nationalism* [Sous Henry VIII, à la Renaissance et lors de la Révolution puritaine; bon article], 69-94. — Robert R. Palmer : *The national idea in France before the Revolution*, 95-111.

Sewanee Review (Oct.-Déc. 1939). — John Brown Mason : *Christianity Faces Caesarism*. — Stuart Gerry Brown : *Toward an American Tradition* (Paul Elmer More, critique d'Emerson, Poe, Hawthorne, Whitman, Thoreau). — Benjamin T. Spencer : *Wherefore This Southern Fiction?* (étude de Faulkner, Caldwell, Cabell, Ellen Glasgow, et quelques autres). — L. Robert Lind : *The Crisis in Literature*. IV. — *The Literature of the Future*. — Theodore Spencer : *The Critic's Function* (foin des « sources » et autres éléments purement factuels! recherchez la vérité humaine!). — Cade Witherspoon : *Professor's Confession* (assez de « plans d'études », d'orientation, de comités! j'enseigne la littérature). — James McBride Dabbs : *Long Ways From Home* (faites de votre maison natale à la campagne le centre de votre vie et faites passer ce « sentiment de la vie » dans votre enseignement). — Frank Wood : *Rainer Maria Rilke*.

— (Janv.-Mars 1940). — W. E. Bean : *Ideas, Emotions and History* (tenir compte des valeurs psychologiques et émotives en histoire). — P. A. Carmichael : *Jeeter Lester* (étude de « Tobacco Road » par Erskine Caldwell). — W. B. Embler : *Towards a More Humane Education* (en faveur d'un humanisme qui interprète l'homme et la vie). — L. Robert Lind : *The Crisis in Literature*, V. — D. B. Lyman : *Janus in Alexandria* (interprétation nouvelle de Antony and Cleopatra; Antoine n'est pas un simple voluptueux, mais un personnage double, d'une part, emporté par l'amour sensuel, le goût des plaisirs et la folie des grandeurs, d'autre part ramené par intervalles au sentiment qu'il est encore général romain). — J. G. Southworth : *Hugh Mac Diarmid*. — W. S. Knickerbocker : *John Dewey*.

The Colophon, a quarterly for bookmen, vol. I, N° 3, 1939. — Frederic Dorr Steele : *Veteran illustrator goes reminiscent* [L'illustrateur des livres de Conan Doyle]. — Babette Ann Boleman : « *Deephaven* » and the *Woodburys* [Les nouvelles de Sarah Orne Jewett et leurs illustrateurs, Charles Herbert et Oakes Woodbury; reproductions très fines de quelques-unes des illustrations en demi-teinte de l'édition de 1894]. — Logan Clendenning : *A bibliographic account of the Bacon-Shakespeare Controversy* [Le premier livre américain qui discuta ce problème est « Romance of yachting : voyage the first » de Joseph C. Hart, New York, 1848]. — Manning Hawthorne : *Nathaniel and Elizabeth Hawthorne, editors* [Hawthorne, directeur de « American Magazine of useful and entertaining knowledge », en 1837]. — Leo M. Alpert : *Naughty, naughty!* [Réflexions sur la censure des livres]. — F. B. Adams, Jr. : *Willa Cather, early years : trial and error*.

The Huntington Library Quarterly, vol. II, n° 4 (juillet 1939). — E. A. Whitney, *Erastianism and Divine Right* (aux premiers temps de la

Réforme en Angleterre). — E. F. Gay, *The Temples of Stowe and their debts* (suite de l'article consacré dans un précédent numéro à deux membres plus anciens de la même famille). — W. L. Burn : *The Scottish policy of John, sixth Earl of Mar, 1707-1715*. — B. Dyer, *Francis Lieber and the American Civil War*. — C. Bowie Millican : *The Supplicants for Spenser's Degrees*. — F. M. Padelford : *Robert Aylett : A Supplement* (données nouvelles fournies par un volume de poèmes d'Aylett, en date de 1621, récemment découvert). — G. Davies et E. L. Klotz : *List of Members expelled from the Long Parliament*. — L. B. Wright : *A Shorthand Diary* (février 1709 à septembre 1712) of William Byrd of Westover.

The Romanic Review (December). — Morris Bishop : *Did Pascal die a Jansenist?*, 352-360. — Elliot M. Grant : *Exile's return : a new interpretation of a critical period in the life of Victor Hugo*, 382-401. — Otis Wellows : *Rachel and America, a re-appraisal*, 402-413.

The Southern Review, published quarterly at The Louisiana State University (Winter 1940). — Paul Valéry : *A course in poetics : first lesson* [Traduction du Cours, professé au Collège de France, et paru dans *l'Esprit*], 401-418. — Delmore Schwartz : *The poetry of Allen Tate* [Etude pénétrante du symbolisme de sa poésie], 419-438. — John Peale Bishop : *Finnegan's Wake* [Etude approfondie des thèmes. « His mind in some ways resembles the medieval mind; but the world he has imagined is our own. *Finnegan's Wake* is probably the most exasperating book ever written; but as a consideration of our knowledge and as an exploration into the unknown it is worthy of the great comic poet who wrote *Ulysses*. »], 439-452. — H. Simons : « *The Comedian as the Letter C* » : *its sense and its significance* [Etude du poème de Wallace Stevens], 453-468. — Signalons aussi *Four Poems* de Oscar Williams, et le c. r. du livre de Lionel Trilling : *Matthew Arnold*, 551-558. — *Notes on the theatre* de Francis Fergusson, 559-567. — *Two years of poetry, 1937-1939*, par Morton Dauwen Zabel, 568-608.

The Virginia Quarterly Review (Winter 1940). — John Dewey : *Thomas Jefferson and the Democratic Faith*. — Julian Huxley : *The Origins of Species*. — John Calvin Metcalf : *De Quincey's Critical Years* (les années de folle jeunesse, où dominait la « drogue »). — Pablo M. Minelli : *Are the Americans Ready?* (l'Amérique du Sud va-t-elle pouvoir s'unir pour défendre, avec les Etats-Unis, le continent de l'Ouest contre les attaques possibles des pays totalitaires?). — Sean O'Casey : *Royal Residence* (nouvelle). — Taraknath Das : *India and the End of Empire* (que l'Angleterre donne à l'Inde le self-government, ou ce sera la révolte et la fin de l'Empire!). — Virginius Dabney : *Civil Liberties in the South* (elle n'existait encore qu'imparfaitement pour les blancs de la classe déshéritée). — Mathew Josephson : *Historians and Mythmakers* (les méthodes de la biographie moderne).

The Yale Review (Hiver 1940). — A. M. Schlesinger : *Tides of American Politics*. — A. H. Hansen : *Monetary and Fiscal Controls in War Time*. — A. Vernadsky : *European Trouble Zone* (il faudrait réorganiser la Pologne, la Bohême et le Proche-Orient en une fédération analogue à la Suisse). — Nathaniel Peffer : *Struggle for Power in the Far East* (l'Amérique ne doit pas laisser écraser la Chine). — Fritz Sternberg : *Russia's Economic Resources* (ressources considérables, mais mal exploitées et mal employées; la Russie seule est incapable d'en tirer parti). — Pamela Hinkson : *Letters from W. B. Yeats*. — T. H. Eaton : *On Barro Colorado* (faune et flore de cette île tropicale de Panama). — *Books of the Decade 1930-1940* (sous la classification Biographie, Questions Economiques, Romans, Histoire, Poésie, Science, un choix des livres anglais et américains de la décade).

AUTRES PAYS

Publications of the Modern Language Association of America (December). — D. C. Boughner : *The Background of Lyly's Tophas*. — C. E. Mounts : *Spenser's Seven Bead-Men and the Corporal Works of Mercy*. — H. E. Spivey : *Poe and Lewis Gaylord Clark* [Querelle, avec d'amusantes citations des articles injurieux échangés entre Poe et ce journaliste, rédacteur du *Knickerbocker*]. — J. Gordon Eaker : *Robert Bridges' Concept of Nature*.

University of Toronto Quarterly (January 1940). — Roland G. Usher : *Pan-Germanism once more* [Etude lucide. « This war is older than Hitler, as the First World War was older than the Kaiser. Militarism, the goose step, autocracy lie far back in German history and have been strong tendencies for generations. In a very real sense this Second World War is an attempt to redeem the failure to achieve the objects of German policy in the First World War. »], 125-137. — William O. Raymond : *Browning's poetry, fifty years after* [Etude enthousiaste de la qualité artistique de « the elemental spirit of Browning's art »; « His creative genius has many facets and in richness and versatility is unsurpassed in nineteenth-century English literature »], 138-151. — Sir Robert Falconer : *The age-long drama of Church and State*, 152-169. — R. E. Watters : *Melville's metaphysics of evil* [Très intéressant essai sur la philosophie pessimiste d'H. Melville], 170-182. — C. P. Stacey : *The War : the first four months*, 183-201. — E. K. Brown : *Matthew Arnold and the eighteenth century* [Bonne mise au point des opinions d'A. sur les écrivains du XVIII^e siècle, et explication de son attitude : « However he might attack Romanticism and the Romantic age, he was himself a Romantic. Wordsworth meant incomparably more to him than Gray; Goethe incomparably more than Butler; Newman and Emerson incomparably more than Johnson and Wilson. His quarrels with the Romantics were family quarrels »], 202-213. — R. Jaques : *Maurice Blondel's « Action » against the Totalitarians*, 214-221. — Et importants comptes rendus.

The Aryan Path, Bombay, India (October). — Hugo Bergman : *Morality and religion : Bergson's theory*. — K. Merrill : *Studies in Shelley, I : his background*. — (November). — K. Merrill : *Studies in Shelley, II : his poetry*. — (December). — K. Merrill : *Studies in Shelley, III : his prose*. — (January). — Un intéressant *Supplément* consacré à la question des Rêves, et c. r. de l'Anthologie de W. de la Mare : *Behold, This Dreamer*.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Grande-Bretagne. — J. E. MANSION : *Harra's standard French and English dictionary ; part II : English-French* (L. Bonnerot), 49. — E. WEEKLEY : *Jack and Jill, a study of christian names* (J. Delcourt), 52. — HANS-OSKAR WILDE : *Vom Leben der englischen Hochsprache Gegenwart und Geschichte* (J. Delcourt), 53. — A. W. VAN DER HORST and CHRISTINA N HEYNINGEN : *English : Intelligent reading and good writing* (L. Dietz), 54. — R. W. LAMBERS : *Man's unconquerable mind. Studies of English authors from Bede to A. E. Housman and W. P. Ker* (J. Delcourt), 54. — *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, ed. H. Hartman (R. Pruvost), 56. — G. B. HARRISON : *The Elizabethan Journals ; being a record of those things most talked of during the years 1591-1603...* (L. Cazamian), 57. — HELMUT FRANZ : *Die Sprache Shakespeares in vers und Prosa...* (G. Connes), 58. — H. B. MARLTON : *Romeo and Juliet as an experimental tragedy* (G. Connes), 59. — PAUL RATIER : *Lord Bolingbroke, ses écrits politiques. — Lettres inédites de Bolingbroke à Lord Cair, 1716-1720* (L. Cazamian), 59. — W. D. TEMPLEMAN : *The life and work of William Wainman* (P. Yvon), 60. — R. MARTIN : *Les Préromantiques anglais, choix de leurs poèmes traduit avec une introduction et des notices* (A. Digeon), 61. — G. PASTON and PETER WENDEL : *« To Lord Byron feminine profiles, based upon unpublished letters* (A. Koszul), — R. GLYNN GRILLS : *Claire Clairmont, Mother of Byron's Allegra* (A. Koszul), 63. — *Selected writings of Thomas de Quincey*, selected and edited by Philip Van Doren Stern (Loiseau), 65. — M. MOWAT : *The Victorian Age* (P. Yvon), 66. — KATHLEEN JONES : *Revue Britannique. Son histoire et son action littéraire (1825-1840)* (H. Peyre), 67. — F. B. PETTER : *G. Meredith and his German critics* (M. L. CAZAMIAN), 68. — G. LAURENCE : *Arnold Bennett* (L. Cazamian), 69. — ERNEST A. BAKER : *The history of the english novel, vol. X* (A. Digeon), 71. — J. BRONOWSKI : *The poet's defence* (L. Bonnerot), — G. JOHNSON : *The new road and other poems* (E. M. Reynaud), 74. — J. GAWSWORTH : *New poems* (L. Bonnerot), 74. — G. GRIGSON : *Several observations* (E. M. Reynaud), — W. H. AUDEN and C. ISHERWOOD : *Journey to a war* (L. Bonnerot), 75. — W. H. AUDEN and CHRISTOPHER ISHERWOOD : *On the frontier* (L. Bonnerot), 77. — GORDON MITCHELL : *Choric Plays* (J. Farenç), 79. — T. S. ELIOT : *The family reunion, a play* (L. Cazamian), 79. — CHRISTOPHER HOBHOUSE : *Oxford as it was* (A. Bodin), 81. — BRIAN BELL : *Men and the fields* (L. Malarmey), 82. — JAMES POPE-HENNESSY : *London and the river* (E. Poulenard), 82.

États-Unis. — JEAN PRÉVOST : *Usonie. Esquisse de la civilisation américaine* (H. Peyre), — ANDRÉ DEMAISON : *Terre d'Amérique* (H. Peyre), 84. — BERNARD FAY : *Civilisation américaine* (C. Cestre), 84.

Romans. — R. H. MOTTRAM : *You can't have it back* (L. Bonnerot), 86. — HUGH JACKSON : *The fall* (R. Wieder), 87.
